

مجلة النقد الأدبي

فصول

الفلسطيني الذي فينا

الخطاب الديني في بندول فوكو بعد اسم الوردة

النقد الثقافي: رؤية جديدة

عالمية هرمنيوطيقا جادامير

نص وقراءتان: صخور السماء

بين التحولات والمقدس والدنيوي

الهاتف الإلهي وحدس الشاعر

نحو تحليل ثقافي للسرد

نزعة أدونيس الإنسانية

محتوى الشكل في الرواية: علاء الديب نموذجا

شخصية العدد: شكري عياد

أسئلة الناقد

العدد ٥٩ /ربيع ٢٠٠٢

فصـــول

مجلــة النــقــد الأدبــى
علمــية محكــمة

محور العدد:

تجليات الدين فى الإبداع



مجــلة فصــلية تصـــــدر عن الهــيئة المــصرية العــامة للكـــتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي

علمية محكمة

العدد رقم ٥٩

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا لا يزيد عن عشرة أسطر.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

فى هذا العدد

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ٣ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٥٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهم - سلطنة عمان ٥ ريال - العراق ٣ دينار - لبنان ٧٥٠٠ ليرة - البحرين ٥ دينار - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ٣,٥ دينار - قطر ٥٠ ريال - غزة / القدس ٢,٥ دولارا تونس ٧ دينار - الإمارات ٤٠ درهم - السودان ٨٠ جنيها - الجزائر ٣٥ دينار - ليبيا ٢,٥ دينار - دبى / أبو ظبى ٥٠ درهم .

- **الاشتراكات من الداخل :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠جنيها + مصاريف البريد ٦ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .
- **الاشتراكات من الخارج :**
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات- مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦دولارًا)
السعر : خمسة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ - ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ - ٥٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الالكترونى: fossoul2002 @ yahoo. com

فى موعده يأتى هذا العدد من مجلة فصول فى إصدارها الجديد، فى موعده: ليس فقط بالمعنى الزمنى الذى يشير إلى انتظام المجلة وصدورها فى شهرها المحدد، وإنما كذلك بالمعنى النقدى والثقافى العام الذى يشير إلى ارتباطها الوثيق - الذى تبدى منذ عددها الأول - بقضايا الواقع وأسئلته وحركة تحولاته الدائمة.

ورغم أننى أعتبر نفسى دائما جزءا من المجلة حتى بالمعنى التحريرى والنقدى وليس فقط بالمعنى الإدارى، رغم ذلك - أسمح لنفس بإشارة خاطفة للأثر اللافت الذى أحدثه العدد السابق متمثلا فى تجاوب القراء بحيث نفدت الكمية المطبوعة من المجلة فى فترة وجيزة، ومتمثلا كذلك فى تفاعل النقاد والباحثين من مصر ومحيطها العربى الذين رأوا فى العدد استهلالا لأفق مغاير وانتقالا محسوبا فى المنهج والشكل الطباعى والتبويب والرؤية. لم يكن التجاوب بالنسبة لى مفاجئا، ولم يكن التفاعل مستبعدا، فالمجلة بإرثها النقدىّ وإحكامها المنهجى وتجددها الدائم، كونت قارئا متفاعلا وحركة تواصل متنامية، بحيث أصبح التساؤل المتكرر دائما - حينما تتباعد المسافة الزمنية بين عددين - لماذا تغيب فصول؟ وكنت أتلقى التساؤل فرحا وقلقا معا، فهو يعكس حضور المجلة ورسوخها فى الحركة الثقافية، ويلقى علينا - مع كثافة الحضور وامتداده - عبء انتظام الصدور وطموح التجدد وتحديث الرؤية والشكل والمنهج.

والآن - بعد خطوتها الموفقة المتمثلة فى العدد السابق - تستكمل المجلة منهجها العلمى فى بحث النتاجات الأدبية وترسيخ المفاهيم النقدية الحديثة ومساءلتها معا، فتتناول فى المحور الأساسى لهذا العدد العلاقة بين الأدب والظواهر الأخرى المتداخلة معه والمشكلة لسياقاته الاجتماعية والمعرفية، طارحة قضية هامة هى تجليات الدين فى الابداع وذلك عبر دراسات وحوارات وأشكال تحريرية مختلفة.

وهكذا - تساءلت المجلة فى عددها السابق: هل للأدب قواعد؟ طامحة إلى فحص الأسس النظرية والمعرفية المكونة لطبيعة الأدب وخصوصيته البنائية، ثم كان الانتقال الطبيعى، عبر هذا العدد، إلى بحث العلاقات بين الأدب والخطابات المعرفية الأخرى.

ومجددًا - أعيد تأكيدى على حرص الهيئة على استمرار المجلة وصدورها الدورى فى موعدها المحدد، حتى تنتظم لدينا المجلة النقدية المتميزة فى العالم العربى، وحتى تظل الفصول دائمة.

سمير سرحان

سعدنا فى مجلة فصول برد الفعل الذى صاحب صدور العدد الأول من المرحلة الجديدة التى توليت فيها رئاسة التحرير، والذى يحمل رقم ٥٨ فى اشارة واضحة إلى تسلسل مقصود يؤكد أن المرحلة الجديدة ليست منفصلة عن المرحلة السابقة، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى وتأكيد لها بأكثر من دلالة، وقد كان للخطاب الذى تلقيناه من حسن حنفى والذى يبادر فيه بطرح قراءة للعدد مع المطالبة بأن تعهد المجلة لناقد يقرأ كل عدد ويعلق عليه وقعا جميلا علينا حيث استجبنا له ضمنيا فى هذه الافتتاحية، وسنكرس لاقتراحه الخاص بضرورة القراءة النقدية للمجلة بابا مستقلا من العدد القادم. لقد كان قول حسن حنفى "إن استئناف إصدار "فصول" فى حد ذاته صراع مع الذات، وجهاد مع الروح وغلبة للتواصل على الانقطاع.. ونصر كبير فى ثقافة تتهم بأنها لا تعرف التخطيط على الأمد الطويل" معينا لنا على الاستمرار مع الوضع فى الاعتبار أن تكون "فصول" معبرة عن موقف حضارى يتمحور حول ثلاثة أبعاد:

الأول إحياء التراث القديم المكون الرئيسى للثقافة وإعادة بعثه، والثانى التفاعل مع ثقافة العصر، والثالث التنظير المباشر للواقع، وقد رأى حسن حنفى أن فصول غطت هذه الأبعاد إلا أنه يود ألا تظل الغلبة للوافد الجديد ويعتب على المجلة غياب الواقع العربى المعاصر بشكل أوفى ويقترح عمل محور رئيسى يكون أكثر ترابطا مع الموضوعات المطروحة. ولكنه يحى الجهد المبذول والدراسات المتعمقة وروح المثابرة. ونحن إذ نقدم هذا العدد (٥٩) الذى يحمل محوره عنوان "تجليات الدين فى الإبداع" نعتقد أننا اقتربنا أكثر من الأهداف التى ذكرها حسن حنفى، ولو قمنا برصد مجمل لهذا العدد لرأينا اننا خصصنا دراسات فى إحياء التراث وأخرى فى التفاعل مع ثقافة العصر وثالثة فى الرؤية المباشرة دون توسط فى محاولة لإبداع نص ثالث "دفعا لتهمة إننا حضارة نص لا ترى الواقع إلا من خلاله" أن كل ما حققته "فصول" فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشرين عامًا هو ما نبدأ منه ونحرص على أن نضيف إليه فى اتصال وتجاوز معا.

لكننى هنا أود أن أبلور توجهنا الحالى فى المجلة من خلال تصور لا يتعارض مع ما قلنا سابقا، ولكنه يعطى أولوية لبعض النقاط التى نراها فاعلة، الآن وهنا، وكما يشير أحد النقاد فإن كل اختيار نقدى يتضمن التزاما وجوديا، والنقد هو وعى هذا الالتزام، فالنقد الأدبى اليوم ليس قراءة أحادية أو تأملا مرجعيته الأدب الخالص، لقد أصبح فى تطوره خلال السنوات الأخيرة التزاما شخصيا ووجوديا وربما أيضا سياسيا. فطرح "نص" لا يعنى الآن تحليله أو إدراجه فى تاريخ أدب أو البحث عن ملابسات وجوده، لكن القضية أصبحت قراءة، تلقيا، إدراج النص فى صيرورة أوسع أو أكثر إشكالية من كتابة تحتويه وتنتجه، فطرح موضوع أدبى أصبح الآن تجاوزا للأدب، وتواصلا مع لغة أو ربما مع فلسفة لغة. فالخطاب النقدى ليس "خطابا على" بل خطاب "ذات" متأملة مدركة للمشروع النقدى ومتوغلة فى أشكال واسعة تستوعب عدة مناهج، مخترقة لها من أجل

خطاب مبدع يسعى إلى تجاوز الانغلاق المنهجى، فقد أصبح التمازج بين المناهج تحديا للنقد وهو فعل متجاوز للنقد يبحث عن سبب وجوده ويبحث عن "الآخر" الذى يقرؤه ويستجوبه. إن كل قراءة أدبية لابد أن تمر باللسانيات والجماليات والفلسفة والتحليل النفسى، وهذا التحول جاء نتيجة نضوج فكرى يضرب بجذوره فى عصور بعيدة. إن "الأنا" التى أصبحت موضوعا، تلد "الأنا المبدعة التى تفكر فى الموت واللغة والكتابة. والعلاقة بالآخر أى جوهر الكائن وصلت إلى اكتمال ازدهارها مع كتاب معاصرين استطاعوا أن يوسعوا من مفهومى "النقد والتأويل". ولذا فإن مجلة فصول تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدى وكل قراءة كاشفة وكل تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء.

استكمالاً للنقاط السابقة - فإننى أود الإشارة إلى أن المحور لا يستغرق صفحات العدد كله، وإلا كان عدداً خاصًا عن موضوع معين، فخطة العدد ومنهج تحريره واختيار دراساته تشمل موضوعات متنوعة قائمة على تعدد المناهج والمجالات المعرفية، وذلك كى نتيح صفحات المجلة أمام النقاد والباحثين دون تقيد بالمحور أو اقتصار عليه، لأننا نلاحظ التتابع الكمى والكيفى للإبداع الروائى، وكذلك الشعرى، مما يشكل فى مجمله فيضا إبداعيا يمكن أن يحدث فى حال تراكمه وتواتره أثرا كبيرا وجذريا فى الخريطة الثقافية المصرية.

إن منهج المجلة قائم على تعدد القراءات وحق الاختلاف وحرية المنهج، وهذا هو ما يتبدى فى حرصنا على وجود باب "نص وقراءتان" فى كل عدد، فمن خلاله نؤكد ليس فقط على إمكانية التعدد بل ضرورته، وسوف يلاحظ القارىء أننا أضفنا إلى الباب ملمحا جديدًا يتمثل فى "كتابة على الكتابة" وفيها يكتب المبدع عن عمله فى محاولة لاقتناص عمق تجربة الكتابة محللاً لآليات مسكوتٍ عنها فيها.

وإذا انحازت المجلة إلى شىء فى رحلتها الجديدة فإنها تنحاز إلى الحرية التى تعنى الإبداع.

هدى وصفى

كلمة أخيرة

بوفاة الدكتور عبد القادر القط، تطوى تجربة كبيرة فى النقد والأداء الثقافى الرفيع، ولسنا هنا فى مجال رثاء عابر، فمع أمثال الدكتور القط، نكون فى مجال المعرفة والنقد والتحاور، فهكذا كانت حياة الناقد الكبير، وهكذا يجب أن يكون غيابه، ولعلّ ذلك كان دافعنا ونحن نختاره الشخصية المركزية للعدد السابق الذى استهلت به المجلة مرحلتها الجديدة، اخترناه تأكيدا للقيمة والعطاء المستمر. وبرغم الغياب نستحضره تجربة كبيرة، حياة وكتابة، سوف تظل تلهمنا وتشكل معنا حضوره المتجدد، أبدا.

فى محوره الأساسىّ، يتناول هذا العدد واحدة من القضايا الرئيسية فى نسيج الثقافة العربية، سواء فى أصولها الأولى أو فى تجسداتها الحديثة، وهى قضية العلاقة بين الدين والفن، ليس باعتبارها علاقة خطية بين طرفىّ ثنائية، كل طرف فيها مغلق على ذاته ومتنامٍ فى مسار معرفى وتاريخى منفصل، ولكن باعتبارها علاقة قائمة على تشابكات معرفية وتحولاتٍ اجتماعية كونت فى مجملها تاريخا مركبا منطويا على أسئلة شائكة وصياغات قلقة والتباسات دائمة.

ويرتبط هذا المحور على نحو وثيق بمحور العدد السابق الذى تناول قواعد الأدب على مستويين هما: النسق والوظيفة، فالقواعد مفهوم تأسيس، أولى، يفحص الظاهرة الأدبية فى نسقها الكلى وفى أسسها النوعية، فيما يأتى هذا العدد متجاوزا القواعد إلى العلاقات، التى لا نراها روابط سببية أو خطية بين ثنائيات، وإنما آليات تشكل وصياغات نصية (افتتان - اقتباس - محاكاة - وغير ذلك).

يعكس العدد عبر محوره الأساسىّ تلك الإجراءات المنهجية والتصورات النظرية، فيرصد "سامى خشبة" فى بحثه الذى يستهل به العدد ملف الدراسات، الخطاب الدينى فى روايتى إمبرتو إيكو "اسم الوردة" و"بندول فوكو" متجاوزا تحليل البنية إلى تحليل النسق الثقافى، مستندا بشكل جوهرى إلى "ليوتار" وخاصة فى كتابه "شرط ما بعد الحداثة" الذى يبلور فيه مفهوما محوريا خاصا بتحول المجتمع والنص معا، يرى "ليوتار" أن فكرةِ المجتمعِ ذاتها بدأت تفقد مصداقيتها (فى المجتمعات مابعد الصناعية المعاصرة) بوصفها شكلاً "توحيدياً " __ مثلما تتمثل فى فكرة " الهوية القومية " . وأن المجتمع بوصفه وحدة وشكلاً توحيدياً - سواء أكان وحدةِ عضويةٍ متماسكة (كما عند دور كايم)، أو منظومة وظيفية (كما عِند تالكوت بارسونزٍ) أو كياناً واحداً يضم طبقتين متصارعتين (كما عند ماركس) - لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولاً فى ضوءٍ " السردياتِ الحاكمة الكبرى " وبسبب تزايد رفضها.. إنها " السّرديات " التى توفر للناس اعتقاداً، أو إيماناً " غائياً " .. يضفى المشروعية على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والمعرفة- بما فيها الدين . فالسّرديات الكبرى هى ما تتمثل فىِ المعانى الرئيسة العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقـادات (وليـس مجرد العقائد) التى توفر هدفاً " مقبولا ومصدَّقاً " للعمل وللمعرفة وللعلم.
اتصالا، بدرجة ما، مع تلك المنهجية، تأتى دراسة "عبد الله الغذامى" بادئة بتساؤلات أساسية حول النقد الثقافى، طامحة إلى تأسيس منهجى يسعى إلى توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبى إلى كون ثقافى، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة فى مجالها الجديد. وفى إطار ذلك يميز الباحث تمييزا هاما بين "نقد الثقافة" و" النقد الثقافى" ، حيث تكثر المشاريع البحثية فى ثقافتنا العربية، من تلك التى طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهى مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتى تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما يسعى الباحث إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافى) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هى تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالى، من حيث إن المضمر النسقى لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل فى التخفى، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثى رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه.

وفى الملف أيضا دراسة أساسية تتناول مفهوم الحبك ومرادفاته فى التراث العربى والنظرية النقدية الحديثة معا. يقوم الباحث باستقصاء علمى ومنهجى للمفهوم وسياقه المعرفى وموقعه بين معايير النصية، والمفاهيم الأخرى التى ترتبط به عند تحليل بنيته. ويرى الباحث أن من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية، وهى المكونات التى تجعل النص كلا موحدا متماسكا دالا، لا محض سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة، هذه المكونات هى: السبك والحبك والقصد والقبول ورعاية الموقف والتناص والإعلامية. وبشكل مجمل، فيما يرصد الباحث،

يكون السبك والحبك ـ من بين المعايير السبعة ـ ثنائية مفهومية فى حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب، يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويكمن الحبك بين عالمه النصى، أى أنهما يشيران إلى كيفية تكيف العناصر التى تكون النص.

ومن هذا الاستقصاء المنهجى لبعض منظورات التراث العربى، ننتقل مع الباحث "محمد هاشم عبد الله" إلى استقصاء مغاير لظاهريات التأويل ودلالات المعنى عند بول ريكور. والواقع كما يرى الباحث ـ أن دلالات التأويل عند ريكور قد اختلفت باختلاف توجهاته الفكرية، فنجده فى بداية اهتمامه "بالرمزية" يشير إليه باعتباره "علم قواعد فك الشفرات" الخاصة بلغة الرموز الدينية، ونجده فى فترة اهتمامه بالبنيوية، والفرويدية يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات، أما فى الفترة الأخيرة التى اهتم فيها فقط "بتأويل النصوص"؛ فنجده يعلن عن أن نوع التأويل الذى يدعمه ويرعاه "يبدأ من معرفة المعنى الموضوعى للنص المستخلص بجلاء من القصد الذاتى للمؤلف. وهذا المعنى الموضوعى ليس شيئا مختفيا فى النص، ولكنه شفرة موجهة إلى القارىء. فالتأويل عبارة عن نوع من "الطاعة" لما يطبعه فينا النص، وما يوحى به إلينا، ولهذا فإن مفهوم "الدائرة التأويلية" لايتجاوز حدود هذا التحول فى نطاق التأويل. إنه علاقة "بين ـ ذاتية"، تربط "ذاتية المؤلف" "بذاتية القارىء". أو بمعنى أصح: "خطاب النص" "بخطاب التأويل" ربطا جدليا يحيل كلا منهما إلى الآخر.

والواقع أنه إذا كان ريكور قد عقد مقارنة بين "التاريخ" و"السرد"، فقد وجدناه من ناحية أخرى يعقد مقارنة هامة بين "التاريخ" و"الأسطورة" أو "القصة الخيالية" (باعتبارها أحد أشكال السرد الأدبى)، وقد ذهب فى مجال هذه المقارنة إلى أن التاريخ يشير إلى حقيقة وقعت فى الماضى وذلك على العكس من الأسطورة التى تتناول أشياء وأفعالا غير واقعية؛ ومع ذلك فإن الأسطورة أو القصة الخيالية تمثل بالنسبة للتاريخ أهمية كبرى، ويرجع ذلك إلى أن "الأسطورة" تغطى النقص الذى يعترى التاريخ بوصفه علما، وذلك عندما يتعلق الأمر بوصف حدث من الأحداث الواقعية الخاصة بهذا التاريخ؛ فالأسطورة تمثل ـ كما يقول ريكور ـ أحد الأجناس الأدبية شأنها فى ذلك شأن "الاستعارة".

وهكذا، تناولت الدراسات من منظورات وطرائق مختلفة مجموعة من القضايا الهامة المرتبطة بالسرديات الكبرى والنقد الثقافى والتراث وظاهريات التأويل، صانعة فى مجموعها جدلاً مع المناهج الحديثة والأطروحات المتجددة.

هذا الجدل هو ما نجده متحققا، كذلك، فى دراسات النقد التطبيقى التى تناولت الإبداعات الراهنة فى الشعر والرواية والخطاب الفكرى.

يعطى "محمد عبد الله الجعيدى" لدراسته عن "آرنستو كاردينال" عنوانا لافتا هو: "الهاتف الإلهى وحدس الشاعر" مقدما تعريفا للشاعر وأجواء كتابته لديوانه "الآلهة تتنبأ بمصير مانجوا"، ويرى الباحث فى رصده لتجربة الشاعر وعوالمه الفنية، أننا فى حقل ما يمكن أن نسميه بالتصوف الثورى الذى هو فى الوقت نفسه نبوءَة ثورية. فالمصطلحات الصوفية والتنبؤية تشكل أهمية كبرى بالنسبة لكل ثورى مسيحى كان أم غير مسيحى، ولو أنها عند المسيحى تكتسب طوابع خاصة بسبب سقوطها المستمر فى جدلية الموت والحياة، الموروثة عن السيد المسيح.

يتناول "أيمن بكر" النظرية السردية بين البنيوية وما بعدها محللا نماذج إبداعية متعددة ومتراوحة بين الشعر والرواية، حيث يرى أن التحليل البنيوى للسرد لا يفترض وجودا ساكنا للعناصر التى يتركب منها النص، أو لعلاقات البنية التى يسعى للكشف عنها، بل إنه على العكس يفترض حركة دينامية نشطة بين مجموعة العناصر هذه، بحيث يقود بعضها إلى بعض ويصب بعضها فى بعض بصورة تفاعلية مؤثرة فى علاقات البنية. غير أن هذه الحركة النشطة كامنة هناك ـ بكل تفاعلاتها ـ فى انتظار الكشف عنها؛ إذ يرى التحليل السردى البنيوى فى

نهاية الأمر أن بإمكانه بلورة القوانين التى تحكم هذه التفاعلات، وبالتالى يصبح بمقدوره أن يسيطر بصورة كاملة على إمكانات إنتاج الدلالة وحركة التأويل التى يمكن القيام بها تجاه النص. يحدث ذلك دون الخروج عن تحليل كيفيات بناء النص، بما يعد تأكيدا لما نراه من افتراض أن للنص وجودا موضوعيا يمكن التعرف عليه وتمييز مستويات بنائه بصورة حيادية، أو لنقل بصورة "علمية" تحاول أن تتمثل ادعاءات العلوم الطبيعية حول درجة الموضوعية واللاذاتية التى تميزها عن العلوم الإنسانية.

ومن النص الإبداعى إلى النص الفكرى، ننتقل مع "محمد خلاف" إلى تحليل بعض التصورات النظرية لأدونيس، ويرى الباحث أن أدونيس لم تشغله مسألة مثلما شغلته مسألة اكتشاف المعنى الإنسانى العميق لذاته، وللإنسان عموما ومحاولة تحقيق هذا المعنى. وتمتلىء كتابات أدونيس النثرية بفيض من العبارات التى تؤكد كلها أهمية الإنسان المطلقة وعلى ضرورة اتخاذه غاية فى حد ذاته، رغم أن نقيض ذلك هو ماحدث، ويحدث حتى الآن. وكذلك يرصد الباحث العلاقة بين التجربة الصوفية كما ظهرت فى التراث العربى والنزعة الإنسانية التى ظهرت فى الحضارة الغربية ابتداءً من هيجل، وهذه هى الفكرة الأساسية التى تظهر فى قراءة أدونيس للتجربة الصوفية من حيث إن هذه التجربة قد حررت الإنسان من الشريعة، فقد سبقت هذه التجربة النزعة الإنسانية المعاصرة فى تأكيدها على أن الوجود الحقيقى إنما هو وجود الذات الإنسانية، وأن كل وجود آخر ليس إلا تجليا لهذه الذات. غير أن أدونيس مع ذلك يشير إلى ما تتفرد به التجربة الصوفية فى التراث الإسلامى معتبرا أن الفرد المسئول سيد إرادته ظهر فى التجربة الصوفية، غير أنه ظهر بمعنى إشكالى، ذلك أن الإرادة الصوفية تعبر عن إرادة متعالية.

ومن منهجية مغايرة، يفحص "محمد حسن عبد الحافظ" محتوى الشكل فى الرواية متخذا من أعمال "علاء الديب" نموذجا، ومركزا بصفة خاصة على مفهوم الإيقاع، حيث يرى أن الرواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة، لم تقم بالإفادة من الإمكانات التى يمكن أن يمنحها مفهوم الإيقاع ومشتقاته، لتحليل محتوى الشكل الروائى، برغم الملاحظات التى سبق أن ساقها عدد من النقاد واللغويين حول إيقاع الشعر وإيقاع النثر، والتى نستخلص منها نتيجة إجمالية، مفادها: أننا لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر، بسهولة. فليس بينهما حد فاصل تمامًا؛ ذلك لأن النثر قد صُمِّم بالطريقة نفسها، ومن المادة اللغوية الخام نفسها، وعلى الأساس السيكولوجى نفسه، الذى يقوم عليه إيقاع الشعر. كما أن النثر، أحيانًا ـ حسب "ووردزورث" ـ ينبت أزهار الإيقاع الشعرى، وغالبًا ما يحمل الشعر أزهار الإيقاع النثرى.

وهكذا ـ تناولت الدراسات النظرية والتطبيقية عددًا من القضايا الأساسية فى المشهد الثقافى الراهن، وهى دراسات فى مجملها تفحص المادة وتسائل المنهج فى مسعى لافت لتجاوز القوالب النقدية والأطر المعرفية الثابتة.

وتحتفى المجلة، عبر هذا العدد، بالناقد الكبير الدكتور شكرى عياد، فتختاره عن محبة وإدراك علمى معا شخصية العدد.

يختار ماهر شفيق فريد فى كتابته المكثفة جانبا واحداً من شكرى عياد هو جانب الناقد الأدبى الذى اتسعت شبكته لتحوى أجناساً أدبية كبيرة. فيكتب مستعرضا كتابات الدكتور شكرى ومتتبعا لمراحله الفكرية ومحللا إسهاماته النقدية الثمينة.

وكذلك يكتب مصطفى الضبع مركزًا على أسئلة الناقد مستقصيا مستوياتها المختلفة، مركزًا على درس الناقد الكبير وخبرته العميقة التى تعلمنا: أن طرح السؤال فى صيغة صحيحة وجادة خير من التفكير فى إجابة لسؤال فاسد.

التحرير

الملخصات والتعريفات

- الملخصات:

الخطاب الديني في "بندول فوكو" بعد "اسم الوردة": نظرة أخرى في مصير السرديات الكبرى! / النقد الثقافي : رؤية جديدة / حبك النص / ظاهريات التأويل: قراءة في دلالات المعنى عند بول ريكور / عالمية هرمنيوطيقا جادامير / بروسبيرو في أفريقيا: استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار / النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ/ التحولات في صخور السماء ـصخور السماء: المقدس والدنيوي / الهاتف الإلهي وحدس الشاعر / السرد المكتنز : نحو تحليل ثقافي للسرد / نزعة أدونيس الإنسانية: استعارة شعرية مضللة / محتوى الشكل في الرواية المصرية : علاء الديب نموذجًا.

- التعريفات:

أيمن بكــر / خالدة حامد تسكام / سامي خشبة / السيد فاروق رزق / عبد الله الغذامي / كاميليا صبحي / ماهر شفيق فريد / محسن مصيلحي / محمد حسن عبد الحــافظ / محمد خلاف / محمد شوقي زين / محمد العبد / محمد عبد الله الجعيدي / محمد الكردي / محمد هاشم عبد الله / مصطفى الضبع .

- **الدراسات:**

الخطاب الدينى فى "بندول فوكو" بعد "اسم الوردة": نظرة أخرى فى مصير السرديات الكبرى!

سامى خشبة

يبحث الكاتب عن الخطاب الدينى ودلالات تجلياته فى عملين روائيين كتبهما اومبرتو إيكو، ويرى أن التفاعل بين مراحل تطور إيكو الفكرية، وانتقالاته الواقعية المتزامنة مع عمله أستاذًا للسيميوطيقا قد يفرض مثل هذا البحث. ومن ثم، يتتبع الكاتب مراحل تطور إيكو الفكرية التى مثلت خلفيات روايتيه: اسم الوردة، وبندول فوكو، ثم يرصد الجدل الخفى بين كتابات إيكو، وكتاب ليوتار: شرط ما بعد الحداثة، ودوره فى تشكيل خطاب الروايتين، اللتين اعتبرهما النقاد صراعًا بين الهرطقة الدينية والسلطة الكهنوتية من جانب، وقوى علمانية جديدة تطل برأسها فى خوف ـ فى عشرينيات القرن الرابع عشر ـ ؛ فيُسائل السرديات الكبرى Metanarratives قبل أن يُحكم عليها بالإنقراض To be extinct.

النقد الثقافى : رؤية جديدة

عبد الله الغذامى

يناقش الكاتب فى هذه الدراسة بعض الأسئلة والتصورات التى يراها أصيلة فى تأسيس مفهوم النقد الثقافى، وتفصيل دوره فى إطار مفهوم النسق الحامل للثقافة. ويفرق بين مفهومى: نقد الثقافة الذى ساد فى الدراسات العربية، والنقد الثقافى، وذلك بتحديد أسئلته الجوهرية وكشف الحقول التى يبحث فيها، والإجراءات المنهجية التى يعتمد عليها من النقد الأدبى السائد والراسخ فى الثقافة العربية ثم يقترح بعض الأطر التى يراها حاسمة فى تشكيل هذا النمط النقدى مركزا على سؤال النسق بديلا عن سؤال النص، وسؤال المضمر بديلا عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيرى بديلا عن سؤال النخبة المبدعة. وهى الأسئلة التى تمثل المفترق الجذرى لتمييز النقد الثقافى عن النقد الأدبى؛ وينتهى إلى أن مفهوم "الشعرنة" ـ الذى يقصده ـ هو قيمة شعرية فى الأصل، لكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية وصرنا كائنات مجازية تتحكم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل؛ فتحولت معظم القيم الإنسانية ـ فى خطابنا المعاصر ـ من قيم إنسانية إلى قيم مجازية صبغت كل أفعالنا بصبغتها؛ فتحولت الأنا المفردة ـ وهى الأنا الشعرية فى الأصل ـ لتصبح أنا نسقية.

حبك النص

محمد العبد

يتناول هذا البحث بالتحليل أحد معايير النصية فى علم اللغة النصى؛ وهو معيار الحبك. يلقى البحث ضوءا على ذلك المعيار فى علاقته بمعايير النصية الأخرى كالسبك والموقفية والتناص.. إلخ. يتخذ البحث من ذلك المدخل النظرى وسيلة للمقارنة بين دراسته فى نظرية النص المعاصرة والبلاغة العربية. الهدف الرئيس للدراسة هو الكشف عن جهود اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب وتبصراتهم ومنظوراتهم إلى معيار الحبك فى إطار موقع النص ومبادىء تحليله فى الثقافة العربية، وذلك من أجل استصفاء المبادىء والتصورات التى أنتجها العقل العربى والتى اتخذتها علوم البلاغة العربية مرتكزات لتحليل بنية النص الشكلية والمضمونية. اشتملت الدراسة على توطئة لتعريف مفهوم الحبك فى نظرية النص المعاصرة، كما تناولت ـ فى تفصيل ـ مفهوم الحبك Coherence عند النقاد العرب والبيانيين القدماء كالجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا، وأبى هلال العسكرى، والحسين بن وهب، وأسامة بن منقذ. وقد عنيت الدراسة كذلك بالنظر إلى بنية النص من منظور الحبك بالتركيز على باب "المبدأ أو الخروج والنهاية" قبل حازم القرطاجنى وعنده. وقد وضع الباحث يده على المبادىء النظرية والإجراءات التطبيقية التى يمكن استخلاصها من مصادر النقد الأدبى العربى المعتمدة. وانتهى البحث ببيان جهود القدماء فى دراسة "التناسب بين النصوص" من خلال عمل فريد للسيوطى؛ هو "تناسب الدرر". وينتهى الباحث إلى طائفة من الخلاصات والنتائج المهمة التى تؤكد جدوى المادة: قراءة التراث النقدى العربى فى حقل "تحليل بنية النص الدلالية" فى ضوء نظرية النص المعاصرة.

ظاهريات التأويل:
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور
محمد هاشم عبد الله

يبرز اسم الفيلسوف الفرنسى المعاصر بول ريكور بوصفه واحدًا من أهم الذين أضفوا على الفكر الهرمنيوطيقى أبعاده الحالية وقفزوا به خطوات واسعة نحو الممارسة التطبيقية، وفى هذه الدراسة يهتم الكاتب بتتبع مفهوم التأويل عند ريكور من زوايا عدة أبرزها: التأويل وفينومنولوجيا الدين، والتأويل وأنطولوجيا الفهم، والتأويل وسيمانطيقا اللغة، والتأويل الفلسفى والتأويل والسرد الزمنى. فيناقش كل نقطة من هذه النقاط الخمس ويبرز إضافة ريكور إلى حقل دراستها، وصولا إلى مفهوم الدائرة الهرمنيوطيقية فى فهم أبعاد النص وإمكانيات تأويلها المتعددة. وتنتهى الدراسة إلى أن الموجود البشرى قد صار بموجب ذلك كائنا تاريخيا وأصبحت مهمة التأويل منصبة على دراسة العلاقة بين المعنى والذات من خلال الفهم الأنطولوجى لهما وهو الفهم الذى لا يتحقق إلا فى إطار توسط الرموز والنصوص بين الوعى والعالم.

• الترجمات:
عالمية هرمنيوطيقا جادامير
محمد شوقى زين
ت: كاميليا صبحى

تتناول هذه الدراسة الخصائص العامة لفكر جادامير الهرمنيوطيقى الذى يردنا إلى الأصول والأوليات، لفهم الخطاب و الفعل ، وإلى التراث، لفهم الذات وحدودها.

تبدأ الدراسة بملامح من سيرة جادامير الذاتية وأعماله، ثم تنطلق إلى بنية الهرمنيوطيقا وأصولها بدءًا من القديس أوغسطينس ومرورًا بماير وشلير ماخير الذى يميز بين منهجين فى الخبرة الهرمنيوطيقية هما: التأويل النحوى، والتأويل النفسى والتقنى الذى ينطلق من سيرة الكاتب الذاتية.

ثم ترصد الأسس النظرية للهرمنيوطيقا بين الحقيقة والمنهج عند جادامير حيث يبرز نوعان من الفهم هما: إدراك محتوى الحقيقة، أو فهم نوايا المؤلف من خلال معرفة الظروف النفسية والحياتية التى تحكم فعله، لأن تفسير الظروف التى أفرزت الخطاب والفعل يجنبنا أى لبس خاصة عندما يتعذر علينا إدراك معنى الخطاب أو الفعل.

وقد حاولت الدراسة تقديم الخصائص العامة لعالمية هرمنيوطيقا جادامير من خلال إبراز ملمح أساسى لفكره الفلسفى تمثل فى معنى عالمية الهرمنيوطيقا.

بروسبيرو فى أفريقيا:
استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار
توماس كارتيللى
ت: محسن مصيلحى

يقول الزعيم العمالى الانجليزى الشهير، تونى بينيت: إن الموقع الذى يمثله أى نص أدبى فى لحظة إنتاجه الأولى، لا يشير بالضرورة إلى الموقع الذى يمكن أن يحتله فيما بعد فى سياق تاريخىٍ وسياسى مختلف. وهذه المقولة تكاد تبلور هدف الباحث توماس كارتيللى فى هذا المقال. فالقضية ـ كما يؤكد المقال ـ ليست متعلقة بمعنى النصوص الأدبية ولكن فيما يمكن أن يفرض عليها من معان سياسية فى سياقات حضارية مختلفة. ولتأكيد هذه المقولة يتتبع كارتيللى مضير بعض مسرحيات شكسبير باعتباره الكاتب الذى يمثل المصدر الحصين للحكمة الأخلاقية والآراء الصائبة. ويركز الباحث على استخدام مسرحية العاصفة فى سياقات حضارية مختلفة، أهمها رواية: حبة القمح، ومسرحية: تمثيل صامت لديريك والكوت. كما يبرز تأثير هذه المسرحية على كتابات بعض المستكشفين البيض وسلوكياتهم فى أفريقيا مثل: هـ. م. ستانلى، والزعيم الأبيض الكبير: سيسل رودس.

النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ :

خالدة حامد:

المعروف أن الهرمنيوطيقا hermeneutics اسم لفلسفة ألمانية عريقة فرضت نفسها فى أوساط الفكر الفلسفى العالمى . وتبدو صلتها الواضحة بهرمس Hermes رسول الآلهة عند الإغريق الذى أنيطت به مهمة فهم ما تريد الآلهة نقله للبشر وتأويله. ومن هذه الدلالة ، كان لوجوده دلالة لأنه يشير إلى التحليل والقياس والتخصيص ويُعزى له اكتشاف كل ما أصبح مفهوماً ، ولا سيما اللغة والأدب . وقد استعمل مصطلح الهرمنيوطيقا فى البدء فى " محاورات أفلاطون " ؛ إذ أطلق على الشعراء تسمية hermenes ton theon أى مفسرى الآلهة . ثم استعمله أرسطو فى كتابه Per Hermeneias الذى ترجم إلى الإنجليزية On Interpretation (فى التأويل) . والذى يعنينا هنا هو هانز ـ جورج جادامير ؛ فقد قدم نظرية هرمنيوطيقية ، كُرِسَت لمناقشة الحقول التأويلية وتضمنت ما عرضه هيدجر . وفى الوقت الذى تؤكد فيه نظرية جادامير أن الفهم التأويلى مختلف ، لا أفضل ، مُشخصة بذلك إمكان وجود الانفصال بين المؤول وما يؤوله ، تقدم مبدءاً مركزياً يقوم على حقيقة أن التأويل يحتل موقع التراث ويسمح له أن يشترطه. فهل ثمة مفارقة فى الإصرار على إمكان وجود الانفصال التاريخى وعلى ضرورة التواصل بين المؤول وتراثه التاريخى ؟ إن هذا السؤال يطرح نفسه ولاسيما فى حالة العمل الشعرى . ومع ذلك ينبغى أن يتضح عموما أن هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية ، حينما تتحدى الحقول الإنسانية لا تدفعها إلى عدم التفكير بالخصيصة التـاريخية لموضوع دراستها حسب ، بل أيضاً بالخصيصة التاريخية لحقلها الخاص ، لتجعل من الفهم الذاتى الأفضل فى هذه الحقول شرطا أساسيا لصحة مشروعها .

وتتفاقم المشكلات الفلسفية المتمخضة عن ذلك ، ويتصاعد التوتر بفعل المقارنات التى تقوم مثلا بين اللغة الاعتيادية واللغة الشعرية أو بين التأثير التاريخى والتجديد الجمالى . ويجد النقد الأدبى نفسه مشدودا إلى هذين القطبين ، متوجباً عليه أن يسأل عما إذا كان مقيداً بقبول تدفق التعاقب التاريخى ، أو قطع سلسلة الزمن وإعادة ترتيب الوحدات ، إما بضمها معا فى تزامن دائم ، مثلما تفعل البنيوية، أو الرجوع بهذا التعاقب إلى الوراء عبر اكتشاف المسببات التى تقف وراءه ، كما توحى بذلك نظرية هارولد بلوم. وتتجلى صلة الهرمنيوطيقا بالنقد الأدبى الحديث ، مثلما سيظهر هنا ، فى أنها تقدم صياغة نظرية للتاريخ الأدبى تتغلب على التوتر الذى ينطوى على مفارقة بين الطبيعة التاريخية للتأويل والطبيعة الجمالية للنص الشعري. لذا لا يُنظر إلى التاريخ الأدبى هنا بوصفه مفارقة ، بل بوصفه أنموذجاً لعموم التأويل ، كما أن نجاح هذه المقاربة أو فشلها النسبى لا يهم بقدر الحقيقة المتمثلة فى أنها تعد تطورا فى تاريخ النقد يوازى تحرك تاريخ الهرمنيوطيقا بعيدا عن النزعة السيكولوجية psychologism ، والاتجاه صوب نظرية اللغة التى تشدد أيضا على زمانية الفهم والتأويل وتاريخانيتهما .

- نص وقراءتان:

التحولات فى صخور السماء

محمد على الكردى

يرى الكاتب وهو يرصد التحولات الفكرية والفنية فى صخور السماء، أنه أميل إلى تنحية الرؤية التطورية أو التاريخية على الرغم من الخبرة التاريخية المتراكمة على مستوى التقنيات السردية المستخدمة التى تتراوح بين عمليات الوصف الدقيق والشطحات الحسية والخيالية الجامحة؛ فيرصد تيمة رئيسة تشكل ضلعى هذه السردية هما: التعارض بين الإيروسية والقداسة، والتلاحم بينهما فى ضوء التجربة الغنوصية التى تسمح بتجاوز حدود العقل والشرعية وتخطى المفاهيم الشكلانية البحتة لمبادىء الخير والشر.

ويرى الباحث أنه لدراسة دور المنظور الغنوصى فى إكساب التصوير الفنى روعة وإلمامًا عميقا بطبيعة النفس البشرية، لا يمكن استبعاد المفاهيم التى بلورها جورج بطاى فى دراساته عن الإيروسية التى لا يشير إليها الخراط صراحة ولكنها ماثلة فى تقديم العشق فى صورة تجربة

صوفية وروحانية والدمج بينهما .وبين الموت عبر تجربة للفناء، تعتبر فى حد ذاتها أكبر تأكيد للحياة والبقاء.

ثم يدرس الباحث التناص ودوره فى الرواية عبر تجليين واضحيين، أولهما: التناص الداخلى ويقصد به تكرار النصوص الخراطية وعودتها فى كل نص جديد؛ وآخرهما التناص مع الكتابات الأخرى من منظور حوار النصوص والثقافات.

صخور السماء:

المقدس والدنيوى

السيد فاروق رزق

تتناول الدراسة نصّ **صخور السماء** لإدوار الخراط باعتباره بوتقة تنصهر بداخلها أزمنة وحيوات متداخلة ومنفصلة فى آن، وليست مجرد طبقات متراصة فوق بعضها. فيرى أن البناء الذى يشكله إدوار فى هذه الرواية يتخذ أبعادًا روحية وجسدية، سماوية وأرضية، واقعية ورمزية، وغالبًا ما ينتهك الحدود الفاصلة بين الثنائيات ويضع أركان عالمه فى منطقة وسطى على حواف كل طرف من هذه الثنائيات.

وترصد الدراسة ملامح الغنوصية والأغنوصية التى تشكل الإطار العام أو الخلفية التى تبنى عليها الرواية وتتحرك شخوصها بداخلها؛ فتتخذ هذه الخلفية الأغنوصية موقفا حياديًا تجاه قضايا الإيمان والعقيدة والثوابت الدينية على الرغم من الاحتفاء بالطقوس القبطية وروح الجماعة التى تؤمن بها وتصنع منها الدين المعاش.

وفى ختام الدراسة ترصد النص باعتباره سلسلة من العلامات (السيرة الذاتية للراوى، قصص الحب المجهضة والمستحيلة، جرائم القتل الغامضة، الطقوس الدينية.. الخ) التى تساعد فى تشكيل النص بصورة مختلفة تضع تأويل الرمز أو الأليجورى ضمن اللوحة الكاملة التى يصنعها النص، ثم ينتهى إلى أن كل مرة نقترب فيها من اكتمال التأويل؛ نكتشف مزيدًا من النقص والحاجة إلى التأويل.

• نقد تطبيقى:

الهاتف الإلهى وحدس الشاعر

مُحمد عبد الله الجعيدى

تدور الدراسة حول الصياغات المختلفة للتجربة الدينية وتجسداتها المتعددة فى شعر الأب إرنستو كاردينال (١٩٢٥-) ؛ فيرصد مراحل حياته التى تأثر بها شعره: كالتحاقه بسلك الرهبنة وعمله قسيسًا فى جزيرة مانكارون فى نيكاراجوا وقد اتخذ إرنستو كاردينال من هذه الفترة وقود شعره؛ فكتب قصيدة **هاتف إلهى فوق مانجوا** وفيها يتناول الشاعر مادة الكتاب المقدس ليصبها فى قالب عصرى جديد، وهو ما يعتبره الكاتب امتدادًا لديوانى كاردينال: **مزامير، وحياة فى الحب**. فعن طريق هذا الاستمرار يمكن أن نلتقط الخيط العميق الذى يربط التجربة الشخصية بكينونة العمل الأدبى فى غنائيته العميقة، والحب المطلق الذى يمثل أكثر أبعادها أسطورية للوصول إلى الله. ويمكن أن نلاحظ بوضوح نجاح المزج بين هذين العنصرين؛ ليصل بقصيدته إلى دورها الثورى فى مقاومة الفساد السائد فيعتبر أن موت الفدائى هو وسيلة للتعبير عن الحب الإلهى، فتتحول المعركة ضد الفساد إلى تصوف ثورى يعتبر ـ فى الوقت نفسه ـ نبوءة ثورية.

السرد المكتنز : نحو تحليل ثقافى للسرد

أيمن بكر

تحاول الدراسة إلقاء الضوء على النظرية السردية ما بعد البنيوية Post- Structuralist Narratology لدفع الفهم السائد عن التحليل السردى نحو أفق أوسع؛ فيتخذ من عبارة: "التمثيل السيموطيقى لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليًّا بطريقة دالة أو ذات مغزى" تعريفًا للعمل السردى، ينطلق منه فى تحليله الأفقى والرأسى للكشف عن قوانين بناء النص وطرائق اشتغال آلياته.

كما تحاول تقديم مفهوم يتصل بالتحليل السردى تطلق عليه : السرد المكتنز، وهو مفهوم ترصده الدراسة فى شعر العامية، وفى الرواية، وفى الشعر الفصيح، وفى القصة القصيرة. ويتوصل الباحث إلى إمكان أن يقود السرد المكتنز - فى ذهن المتلقى - إلى سرد كبير قارٍ فى الوعى العام يمثل الإطار التفسيرى لوجود السرد المكتنز. كما ينتهى إلى أن أشكال السرد المكتنز فى النص الأدبى يمكن أن تفتح باب التحليل واسعًا على الواقع الثقافى / الحضارى للنص والقارىء معًا.

نزعة أدونيس الإنسانية:

استعارة شعرية مضللة

محمد خلاف:

على الرغم من أن الكاتب يؤيد أدونيس فى كل ما ذهب إليه من نقد لأوضاع حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية، وسانده فى حملته النقدية على المؤسسات التقليدية فى المجتمع إلا أنه يعمد فى هذه الدراسة إلى تبنى موقف ناقد لفكر أدونيس فى أطروحته: **الثابت والمتحول** حيث يعمد إلى استخلاص المخطط الهيكلى للكتاب، وانتقاد موقف أدونيس الفكرى الكلى الرامى إلى جعل الشعر يأخذ مكان الدين؛ حيث يستخدم ما يشبه أن يكون معيارًا عكسيًا للحقيقة أو القيمة. وينتهى إلى أن قراءة أدونيس للتراث قراءة ذاتية شديدة التحيز ولا يمكن اعتبارها قراءة موضوعية بأى حال من الأحوال. ثم يفند زعم أدونيس بأنه سيقرأ التراث من خلال رؤية موضوعية.

محتوى الشكل فى الرواية المصرية
علاء الديب نموذجًا
محمد حسن عبد الحافظ

فى هذه الدراسة، يستهدف الباحث إنجاز قراءة نقدية، تتغيًا الاتساق المنهجى، وتبحث فى المحتوى الجمالى والاجتماعى للشكل الأدبى، حيث يقوم بتطبيق منهج "محتوى الشكل" - الذى طرحه الناقد سيد البحراوى - على النص السردى، من خلال قراءته لعدد من أعمال الروائى "علاء الديب"، القصصية والروائية على السواء، مرتكزًا - بصفة خاصة - على روايته "زهر الليمون"، التى يزعم الباحث أنها تمثل عملاً مركزيًا بين مجمل أعماله. وبقدر الإفادة من أدوات "محتوى الشكل"، يسعى الباحث إلى محاورة المنهج والإضافة إليه، حيث يناقش - فى المهاد النظرى للدراسة - موضوع "الإيقاع"، باعتباره أداة حيوية يمكن استثمارها فى تحليل محتوى الشكل الروائى، استنادًا إلى ما حققته الأنواع الأدبية من تداخل خلاق بين عناصرها وخصائصها، واستنادًا للعلاقة العضوية بين الزمن والإيقاع من جهة، والزمن والرواية من جهة أخرى.

أيمن بكر (مصرى).
باحث دكتوراه بكلية آداب بنى سويف، حيث حصل على الماجستير عن رسالة بعنوان: **السرد فى مقامات بديع الزمان الهمذانى**، نشر العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية بالمجلات الثقافية المختلفة، كما حصل على جائزتين فى النقد.

خالدة حامد تسكام : مترجمة وباحثة من العراق .
ماجستير ترجمة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب فى العراق، عضو جمعية المترجمين العراقيين، عضو الاتحاد الدولى للمترجمين F.I.T. صدرت لها عن المجمع الثقافى فى الإمارات ترجمة كتاب (سيرة ت .س. إليوت) بالاشتراك. وترجمة رواية بابيت، نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة فى الصحف والمجلات العربية.

سامى خشبة (مصرى).
كاتب وناقد ومترجم، يعمل نائبا لرئيس تحرير الأهرام، صدر له: **شخصيات من أدب المقاومة، وفى المسرح المصرى الحديث، وقضايا المسرح المعاصر، ومعجم المصطلحات الفكرية**، ومعجم: **مفكرون من عصرنا، وتحديث مصر**. كما ترجم: **المنفيون** لجيمس جويس، **ومعنى الفن** لهربرت ريد، **والجزيرة** لألدوس هكسلى، **والمسرح فى مفترق الطرق** لجون جاسنر. كما نشر العديد من المقالات والدراسات فى الدوريات الثقافية المختلفة.

السيد فاروق رزق (مصرى).
ناقد مصرى، تخرج فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة. صدر له: **جماليات التشظى**: دراسات فى أدب إدوار الخراط وبدر الديب، كما نشر العديد من المقالات والمتابعات النقدية بالمجلات المتخصصة.

عبد الله الغذامى(سعودى).
شاعر وناقد، حصل على الماجستير والدكتوراة من جامعة اكستر ببريطانيا، وعمل أستاذًا مساعدًا للأدب العربى الحديث ثم رئيسا لقسم الإعلام، ورئيسا لقسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز، حيث حصل منها على درجة الأستاذية.
صدرت له دراسات عديدة منها: **الخطيئة والتكفير، والصوت القديم الجديد، والموقف من الحداثة، وتشريح النص، وثقافة الأسئلة، والمرأة واللغة** ، ....وغيرها. بالإضافة إلى كتابات فى الدوريات العربية والأجنبية.
حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية للدراسات النقدية ١٩٩٩.

كاميليا صبحى (مصرية).
أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية – كلية الألسن – جامعة عين شمس. تخصص ترجمة ولغويات. صدر لها عدة كتب مترجمة من بينها : **نماذج من الفكر الفرنسى المعاصر** (١٩٩٨) ، **ومذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر** (١٩٩٩) . بالإضافة إلى ترجمات عديدة بالمجلات الثقافية المصرية .

ماهر شفيق فريد:
ناقد أدبى ومترجم وقاص. أستاذ مساعد الأدب الانجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة. من مؤلفاته: **النقد الانجليزى الحديث، الشعر الانجليزى الحديث، الرجل ذو الجيتار الأزرق**: دراسة فى شعر أحمد تيمور، **فسيفساء نقدية**: تأملات فى روايات محمد جبريل. ترجم الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر ت.س. إليوت: ومختارات من نقده فى ثلاثة أجزاء صدرت ضمن المشروع القومى للترجمة. له مجموعة قصصية واحدة: **خريف الأزهار الحجرية**. أحدث ما صدر له كتاب: **نجيب محفوظ فى عيون العالم** (بالاشتراك) وبالانجليزية كتاب: **الدافع المقارن**: مقالات فى الأدب الحديث" (بالاشتراك).

محسن مصيلحى (مصرى).
أستاذ بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كاتب مسرحى له مؤلفات عديدة منها: **درب عسكر، واللى بنى مصر، ومحاكمة الكاهن**. كما ترجم مسرحيات: **لير، وبنجو: مشاهد عن المال والموت** لادوارد بوند، ولكاريل تشرشل: **بنات قمة، وسحر القطط**، ولكريستوفر هاملتون: **الحرباء البيضاء**. كما نشر العديد من المقالات النقدية عن الظاهرة المسرحية فى الدوريات المختلفة.

محمد حسن عبد الحافظ (مصرى).

باحث فى الأدب الشعبى. مدير تحرير سلسلة "نقاد الأدب". وسكرتير تحرير مجلة "الفنون الشعبية". له كتاب: "المرأة المصرية ومأزق الفعل السياسى فى مصر". وله عدد من الدراسات المنشورة فى الدوريات المصرية والعربية.

محمد خلاف (مصرى).

شاعر وباحث مصرى. عضو فى جماعة إضاءة ٧٧، نشر مجموعة من القصائد والدراسات فى عدد من المجلات المصرية والعربية.

محمد شوقى زين (جزائرى).

فيلسوف وكاتب جزائرى شاب ، ولد فى وهران بالجزائر عام ١٩٧٢ ، أطروحته للماجستير دراسة عن محمد إقبال ، والدكتوراه عن ابن عربى. حصل على شهادتين فى الدراسات المتعمقة عن ابن عربى وفوكو. صدرت له رواية وعدة كتب من بينها **ترجمة لفلسفة جادامير**. كما يكتب دراسات بالعربية والفرنسية فى العديد من المجلات العربية المختلفة.

محمد العبد (مصرى).

أستاذ اللغويات بكلية الألسن، جامعة عين شمس، له عديد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية: إبداعًا وبنية، منها، **إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى، والمفارقة القرآنية، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعبارة والإشارة، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى:** مفهومه وأنواعه. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد عبد الله الجعيدى:

أستاذ الدراسات العربية والإسلامية بجامعة مدريد، منسق برنامج التعاون مع الجامعات فى الوطن، ولد فى قرية عراق السويدان ـ فلسطين سنة ١٩٤٨ .أصدر مجموعة من الكتب أهمها : كتاب منافع الحيوان، الترجمة العربية دار أديلان للنشر، مدريد ١٩٨١، الأدب والفكر المعاصر ان فى المغرب (بالاشتراك): (المعهد الأسبانى العربى للثقافة، مدريد ١٩٨١. وقائع موت معلن عنه (رواية غابرييل غرثية ماركيث) مجلة الدستور لندن ١٩٨١ . المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ثلاث مدن أسبانية فى شعر عبد الوهاب البياتى دار إيف للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢.

محمد الكردى (مصرى)

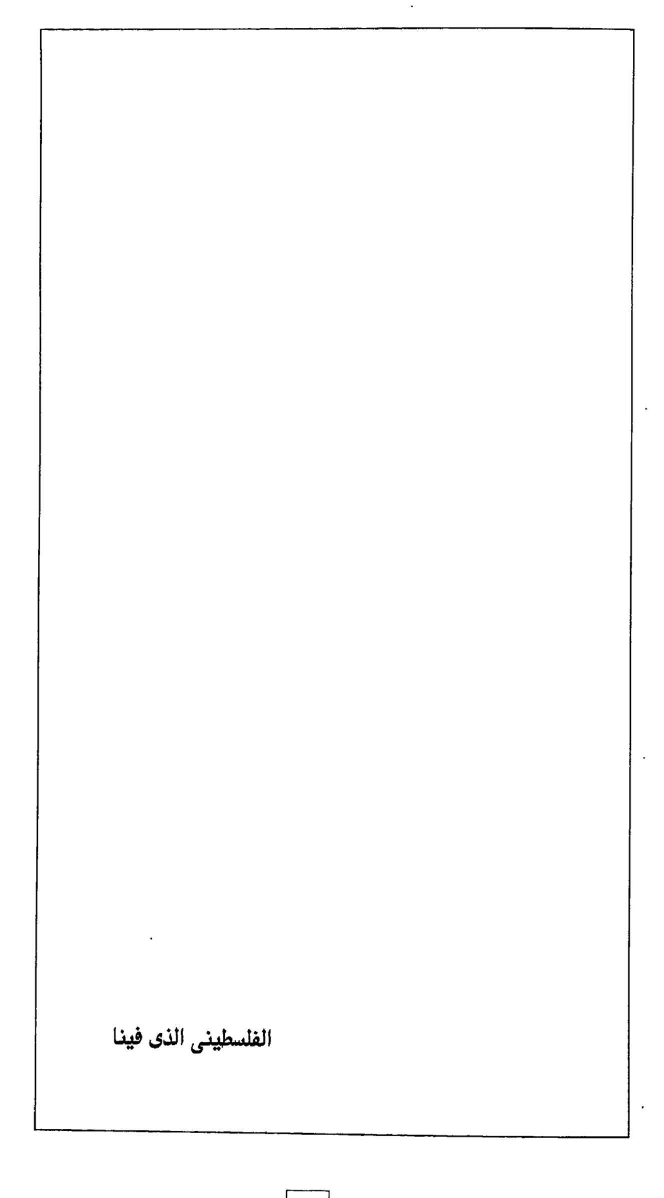
أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية ـ كلية الآداب جامعة الإسكندرية، له العديد من الدراسات فى مجالات الأدب والفلسفة والكثير من الترجمات عن اللغة الفرنسية ومن أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسى المعاصر"، "دراسات عربية فى الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

محمد هاشم عبد الله (مصرى).

مدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة المنصورة.

مصطفى الضبع (مصرى).

عضو هيئة تدريس بقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم بالفيوم ـ جامعة القاهرة، صدر له: **هالة القمر النصفى** (مجموعة قصصية)، وله نقدًا: **رواية الفلاح/ فلاح الرواية ، واستراتيجية المكان**، بالإضافة إلى العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية فى المجلات والدوريات المتعددة.



الفلسطينى الذى فينا

الفلسطينى الذى فينا
خيوط من فضة الألم

جواد الأسدى

ثلاثة أجساد تتلون بلون التراب وتتكور لتأخذ طابع العجينة اللينة فى البروفة المسرحية.. مطلوب منا - المثلين والمخرج - أن نضع "صبرا" فينا، وأن نبذل كل ما لدينا من طاقة ساخنة لكي لا يكون "برج البراجنة" صبرا أو "شاتيلا" بعيدة، فما بين "صبرا" و"شاتيلا" و"برج البراجنة" أزقة وحوانيت وحجر. كيف نستطيع أن ننقل ذلك الهول الذى لم يستطع أى هول الوصول إليه. نحن أمام شريط معقد من الأجساد المنسوفة والملطخة بالدم، سيناريو التنكيل مكتوب والأولاد الصغار يهرعون باتجاه نبعة الماء لكى يطفئوا عطشهم ويغتسلوا من بقايا الدم العالق فى رموشهم. والشيوخ مازالوا ممددين فى الشوارع يعرضون طعنات الخناجر فى أجسادهم إلى الشمس والذباب. المذياع مازال - أيضا - هو المزور الأول للحقائق، والصحف هى هى: تأخذ صورة الشهيد لتتاجر بها. ممرضو الصليب الأحمر الدولى نشيطون جدًا فى إنزال الأسرة الاحتياطية لنقل الجرحى أو لدفع عدد لا يحصى من الجثث إلى الحفرة. إنهم مستعجلون حتى فى ردم الجثث بالحجر والتراب، أية وحشة ووحدة.

يظهر جنود فى الطريق، يلمعون أحذيتهم، يغسلون آثار الجريمة العالقة بها، يرقصون الديسكو، ويركلون كرة القدم إلى المرمى.. إلخ. للحذاء أوجه عدة فى الاستخدام تلك كانت نقطة الخلاف، الأستاذ أصر ويصر على إعطاء كل الأشكال مسميات لا تخرج عن طابعها المألوف. فضة خرجت كثيرا عن هذا الحيز وعبر تمارين صفية متراكمة يكتشف الأستاذ أن فضة ملوثة بالجنون؛ فيقترح أن يزج بها بعد فحص طبى شكلى إلى مستشفى الأمراض العقلية.

غير أن فضة تستخدم ذاكرتها السمعية والبصرية للانتقال بالعلاقة مع الاكسسوارات من حيز وسائل الإيضاح إلى حيز التأويلى المجازى الذى يمنح الصورة الفنية استبطانات ومحاور عدة. لقد عمدنا فى بروفاتنا دائمًا إلى أن نمنح وجودنا للانعتاق النهائى والحرية النهائية فى التمارين؛ إذ لم يكن التمرين بالنسبة لنا مكانًا مجردًا بل أدخلناه فى ذاكرة النفى فأصبح لـه دلالة المنفى. هكذا عملنا مع الزمن؛ فهو بالنسبة لنا ذلك التراكم المعتق الذى نتوقد للانتقال به إلى فسحة الحرية النهائية..

كان شكل البروفات - دائمًا - يأخذ نقطة الخلط بين كل ما هو شخصى: "الذاكرة الانفعالية"، وكل ماهو فنى: "الذاكرة الدرامية"، وما بينهما أسسنا ذلك المستوى الارتجالى المباغت.

الممثل قبل البدء بالبروفة مسكون بتراكم هيجانى من الصور: الولادة، البيت الأول، الطفولة الأولى، الحجر الأول، المحلة، القرية، النهر الأول، الشمس الأولى، القبلة الأولى، التظاهرة الأولى، السجن الأول، النفى الأول، المسيح الأول، الصليب الأول، الدمعة الأولى، الانكسار، الانحناء، الارتطام بالأرض، الانغراس فيها، الانتزاع، الانقذاف الأول، سوق هرج ومرج، بيع وباعة، سوق عكاظ، القضية، الطفيليين على القضية، التجار، السماسرة، المقدسين، المصلين، الأبطال الأسطوريين، المجازر، دير ياسين، شاتيلا، هامات الرجال، صراخ النساء، تظاهرة الأطفال.. إلخ.. تلك هى ذاكرة بروفاتنا اليومية.

والممثل فى المسرح الفلسطينى هو فى صلب يقظته يريد أن يكون طاقة للارتجال؛ لهذا وفى بروفات: "خيوط من فضة"، و"ثورة الزنج"، و"العائلة توت" حددنا مفهوم الارتجال المعاصر بعدة وسائل، كنا نريد لبروفاتنا أن نبدو فيها قديسين وشهداء، شهودا وهراطقة، نصل إلى أقصى الشعر ثم ننزل إلى وحشة سرمدية ملعونة، ما الذى سنفعله بهذا الحشد وهذه التظاهرة من الارتجاجات الجسدية الملغومة؟

فـي بدايـة الـبروفة يتربـع المـثل على عرش مخيلته ويطلب زمنًا مديدًا للتفجير، المثلة كـانت تترقـب جـنة مـن الفراشـات المعاكسـة. كـنا نحـدق ببعضنا وكأننا في لحظة القيامة، لقد اتخـذت الـبروفات شكل القيامة الحقيقية؛ المثل في المسرحية الفلسطينية لا يمكن أن يسكن في الحيـاد، وهـو فـي بحـثه سـيكون بعيدًا عـن الترهـل. والاسـترخاء، وباجـتهاده عليه أن يجمع الفضـاءات المسـلوبة ويعمـرها فـي روحـه أولاً، وممثل المسرح الفلسطيني ليس كتلة احتلالية لفراغ أجـرد؛ بل هو منبعث مع البيئة الصوتية والبصرية، عندما نقول: "منبعث" فإننا نقصد أن جسده وصـوته فقـط همـا المعمـار الـنهائي للعمـلية المسـرحية، نحـن لسنا بحاجة إلى خشب، وأسمنت، وحديد، وبناء بيوت، وسينوغرافيا طاغية بأضواء التماعية وبراقة أو زاهية.

إن سـينوغرافيا المسـرح الفلسـطيني هـي جسـد المـثل وحـده، إنـه هو فضاء المسرح، هو معماره، جسده البناء الهندسي المرتجل الذي من خلاله يبني ويهدم آلافًا من الصور المتلاحقة. إن جسـد المـثل وصـوته نافورتـان مفتوحـتان إلى المجـاز، وجسـده وحـده يقدر على تأسيس البلاغة القصوى للتعبير.

صـوت المـثل في "الثالث" هو حالة استحداث الأصوات، تسللي وليس هجومياً.. يحوم حـول آذان المـتفرج ولايدخـل إلا فـي لحظـة تأثير محددة يقتضيها الفعل المسرحي. لهذا تقاربنا، كمخـرج وكممـثل، فـي رسـم صـورة شرطي الأحـلام الـذى تحول إلى "الثالث"، ودرسنا مقدماته الجسدية والصوتية كما أوغلنا في بحث وجوهه الثانية والثالثة، ومقابل "الثالث" كانت فضة.

ففضة المرأة السفينة، سفينة نوح التي تحمل المدينة على ظهرها وتدور عبر الأمصار، تكبو قوائمهـا لـتغوص فـي دم أولاد العمومـة، وفضـة مطـرزة بالـنرجس تحلم بالفضاء المفتوح.. وتسكن بالفضاء المغلق.

لم نكن نريد لهذه الشخصية أن تكون أحادية، ذات بعد فكري وجمالي واحد، لقد بحثنا طويـلاً لكي تلبس هذه المرأة لباسًا مختلفا يجمع بين السلطة القامعة والواقع المقموع، إنها اللحظة المكـثفة الـتي يعيـش فيهـا الفلسـطيني عـلى حافة الجنون، وهي اللحظة نفسها التي يعيش فيها الإنسان العربي حالة من الانهيار المجنون أيضًا.

كيـف تكـتب فضـة تاريخهـا وتوثـق صوتها؟ إنها المفارقة الأكثر هولاً والتي تقف كشاهد مذبوح وكشهيد. ففضة كانت صباح الأغنيات في "الفاكهاني"، وخفقة الطير في "برج البراجنة"، وارتعاشة الندى في "شاتيلا"، ودمعة الحزن في "صبرا".

ـ هل أنت امرأة أم سفينة؟

ـ أنا امرأة تحمل سفينة وسفينة تحمل امرأة.

تنعـتق فضـة نحو مجهول دام من لحظة العرس الأسطورية. ثمة عرس كوني يهيؤه البحر وتهيؤه السماء والبر، عرس من نوع فريد. عرس الذبائح والأزقة الموقوتة والموقوفة، ونجم، زوجها، يتقدم في فضاء مسرحي متكسر يميل باتجاه الأرض ويترك السماء خفيضة تهبط عليه، نجم عرس الـليل والقـداح، فـراش الموانيء، نجم زيتونة القيامة، يتقدم طالعاً من الأسطورة باتجاه فضة. ثمة زغاريد وموسيقى وكلام، ودرويشيات محمومة محمولة على ظهر الخيول. خيول تستيقظ في صباح أرعن، تنتبه إلى رائحة الجثث وتتحول عيونها إلى كاميرا تلتقط مشهد غرز الخناجر.

ـ لابد من عرس.
ـ لابد من عروس.
ـ لابد من عريس.
ـ لابد من صبي.
ـ لابد من زفاف.
ـ لابد من ولد.

ذلك هو قدر فضة المعلقة فى سماء شكسبيرى، إنها كورديليا البراءة وأوفيليا العذاب، هى لير المنقوع بالجنون، وهاملت السيوف المسمومة التى غدرت به.

ينهض العرس على الماضى والمستقبل، تنهض العروس والعريس، تنهض الخيول.. يبدأ النقر.. الخيول تنقر وتضرب الأرض بحوافرها كأنها تعرف الفجيعة القادمة، العرس يطير ويمنح لجسده أجنحة وألوانًا.. يطير.. يطير حتى تباغته عاصفة مجنونة تطعن الخيول و(نجم) الذى يرتطم بالأرض.. ففضة تحمل تابوته، إنها "لير، المنعتق صوب العاصفة.. سيل من الأغانى والجرافات والتوابيت..

انتهت البروفة الأولى فى ذلك اليوم، رجع المثلون إلى ذواتهم، يتأملون ما قدموه فى البروفة الماضية وما ينبغى تقديمه فى البروفة القادمة.

"خيوط من فضة" والبروفة المتقدمة:

وسط عبث الرصاص وتطاير الرؤوس ونكوص الكون فى المخيمات وحولها رددنا كلمة مسرح بحذر شديد.. سيبدو المسرح فى هذه المرحلة من المذابح قليل الأهمية وربما من المغالطة أن نذهب نحن إلى بروفات مسرح وعرض الجثث فى الفاترينات وعلى قارعة الطريق ـ قائم على قدم وساق.. وليس لنا ما نفعله سوى التمسرح الذى سيكون حقيقيًا بمقدار ارتباطنا كمسرحيين بالحدث الراهن..

راهنية الواقع اليومى تدفعنا للمخيمات، للتعبير عن مكنوناتها الدموية، فى البروفات الأولى انتهينا إلى أن المخيم فى مسرحيتنا الجديدة هو فضاؤنا الموسوم بالدم، وأن مناخه الساخن هو هواؤنا، وفكرتنا الجديدة، فى "خيوط من فضة" التى نبعت من الحريق ومن جنون الحياة داخل المخيمات. كيف ـ إذن ـ ننقل المخيم كفضاء منتزع إلى الخشبة المسرحية، ونحن الذين لا نملك سوى أجسادنا التى ستكون نقطة انطلاقنا الأولى والأخيرة؟

هل سنحمل عربات الدم وسوق الثبور؟ إن الهول يلف رئاتنا ويسحبنا إلى المقابر الجماعية. كيف سيكون طعم البروفة القادمة؟ بين أيدينا نص مسرحى نصفه من دم والنصف الآخر ارتجال نافورة الدم. هل نبدأ؟

دخل المثلون واحدًا بعد الآخر قبل بدء البروفة بنصف ساعة، قلوبهم من جمر ورؤوسهم مكتنزة بالحسرة والألم واستنكار ما يحصل فى هذا العالم الواسع الضيق من دمار.. كان علينا أن نبدأ بالارتجال.. حسنًا، وافق المثلون ورشحنا عبد الرحمن أبو القاسم كى يكون فاتحة الفاكهة الناضجة من ذكريات وعمر مكتنز بالتجارب..

على خشبة المسرح الآن يقف المثل الذى حدد مهمته لهذه البروفة حول فكرة العرض.. وفكرة العرض مفادها العودة إلى المخيم لبعث حريقه وبطولته.. إن كل ما وضعناه من فرضيات للممثل توصله إلى الاتصال الوجدانى والانفعالى والمعرفى مع قضية شعبه. وتدفقت الذكريات من رأس أبى القاسم، وضعناه ووضعنا فى لحظة دراماتيكية مهولة تنبىء عن فهمه وارتباطه بأهله وتاريخه، سيل من الذكريات بدأ من عائلته، من مدينته الأولى، من شتائه الأول وزمهريره الأول، بدأ من لحظة اقتلاعه.. ذكريات مختلطة، مرة ونابضة، محزنة ومجروحة.. المثل فى منتصف الخشبة يبحث عن ملاذه، ينوح، يغنى، يصرخ، يهمس.. إنه يريد أن يلتقط الذروة التى سيتوصل لها عبر الارتجال.. وفعلاً انتهى إلى ذروة إفادة العرض المسرحى بعد ذلك. لقد كان الصدق إحدى سمات بروفة الارتجال التى ثابرنا عليها لمدة شهر كامل ومع المثلين كافة.

فى البروفة الثانية كنا نجرب بروفة الارتجال مع المثلة "حنان" التى رشحناها أولاً لدور فضة.. ولأن "حنان" ليست ممثلة مسرحية أو لم يكن المسرح بالنسبة لها هاجسًا فإن عفويتها كانت تطغى عليها.. تلك العفوية والتلقائية التى تعتبر كنز المثل.. إنها الآن تختبر روحها وجسدها وانتماءها للتمثيل.. هاهم زملاؤها ينظرون إليها ويترقبونها، ماذا ستقول لهم هذه الفتاة؟ أخذت الكرسى وجلست فى منتصف المسرح، لقد قربنا لها فكرة العرض المسرحى.. فضة فى

مخيم صبرا، اختلط زفافها بموت خطيبها، هاهى العربة، خيول مخبولة تمضى بالعروسين إلى فجر من نار.. فى لحظة موت عريسها ينقلب العرس إلى عزاء.. ماذا ستفعل فضة فى هذه اللحظة بالذات؟ ماذا ستقول؟ أية مفردة ستلفظ؟ بعد محاولات كثيرة وبعد معاناة شديدة وانتظار طويل انفجرت الممثلة "حنان" وكأنها أمام حالة رعب نادرة، لقد صعّدت الفرضية إلى المستوى الذى كنا نطلبه منها.

ربما كان أحد الأسباب المهمة لنجاح "حنان" فى تلك اللحظة هو ذلك الاختلاط بين ما هو حقيقى وما هو فرضى.. كانت الممثلة تعيش فى تلك الأيام محنة حقيقية وشاقة، لقد مات أخوها فى "صبرا" قبل أيام معدودة من البروفات.. قبله استشهد لها أخ آخر فى سجون بيروت مما أدى إلى اضطراب أمها وأخواتها وإخوانها الذين بقوا فى "صبرا" و"برج البراجنة" طوال فترة المذابح.

كان للارتجال معناه ونتائجه المرضية عندما استقت "حنان" لحظتها الدرامية من وقائع حياتها الإنسانية.

تحدثنا فى ذلك اليوم عن قيمة الذاكرة الانفعالية وخصوبتها واكتنازها فى عقل الممثل.. إن كل الحوادث التاريخية والمعاصرة، وكل ما له علاقة بمسيرة الأفراد ممن رسخوا البطولة فى حياتهم، كذلك كل الوقائع التفصيلية للبشر العاديين، وكل ما له علاقة بحركة الشارع اليومية من لقطات سريعة معبرة ستكون فى ذاكرة الممثل ككتاب ينفتح ساعة البروفات ليتم الاستعانة بها فى عمله، إن قيمة عقل الممثل ومعرفته ستكون لها الأهمية القصوى عندما تكون قصدية لاقطة، لها حساسية قصوى فى رؤية الحياة وجذبها لسجله وذاكرته الخاصة.

ذهبنا بعد بروفات ذلك اليوم إلى بيت "حنان" بعد أن عرفنا أن أمها قد جاءت من بيروت بعد فجيعتها بابنها. الأسود قابع فى أم "حنان".. صمت وذهول يلفانها.. لا تستطيع الكلام.. حاولنا أن نكلمها .. لا أمل.. إنها شاردة مع موت ابنها..

هل الأمهات آلهة على الأرض؟ من أين لهن كل هذا الصبر المهول؟ يا لها من أمومة مجندلة بالحديد ومطوقة بالحريق. خراب هى الشوارع والمتاريس، خراب هى الزهور، خراب هى الأغانى والمسرات.. خراب.. خراب.. حتى مطلع الفجر.. خراب هى الأرض التى تبعثر الأمهات وتدفعهن للندب والجنون.. قربت الأم ابنتها منها.. وقالت لها:

ـ يا بنتى (مدت يدها إلى بطن ابنتها حنان).. يجب أن تحملى.. سنسميه جلال .. (جلال اسم ابنها الذى استشهد فى صبرا).

بروفة اليوم الآخر:

استقر دور فضة على "ندى حمصى" لانشغال الأولى وعدم قدرتها على تحمل صعوبة الدور فمثلت شخصية "الرابع" أحد الأدوار المهمة فى المسرحية.

الممثلون مستنفرون تمامًا.. ففى بروفة اليوم لديهم الكثير الكثير.. على فضة الآن أن تلعب دور الملك لير.. منذ الوهلة الأولى حددنا الصراع بين فضة الممثلة ذات الفرادة فى خيالها وبين ممثل زميل لها يريد ترويضها كى يبطل فعل خيالها من أجل البقاء فى دائرته.. كلما اندفعت فضة فى التنكر لدور من أدوارها يندفع هو الذى أسميناه فى المسرحية "الثالث" المربوط بشخص أعلى منه أسميناه "الرابع" وراء ظلالها.

إذا كان لابد لفضة من لعب دور الملك لير فسيلعب الثالث بالضرورة دور البهلول الذى يدعى الجنون.. العربة فى منتصف المسرح.. والصليب ينتصب فوق العربة على ظهر كورديليا المشنوقة.. تبدأ المسرحية مع فعل مسرحى عاصف.. الملك لير وسط الزمهرير والجنون.

فضة (لير): (تصرخ) ازفرى يا رياح وشققى خديك.

وأنت أيتها الأمطار.

صبى علينا ماءك حتى..

تغرقى كل شيء..

ما نحن إلا ممثلون هزليون.

نقرت الغربان حدقاتنا حتى

أحالتنا إلى عميان يجرون

سفينة لا قلب لها ولا رئة.

صليبنا على ظهورنا نشق المدن والبحار، ندق النواقيس.

عيوننا عطشى إلى ضوء الله .. قيامة. قيامة.

إنها القيامة.

فى هذه اللحظة تستفز "ندى" جسدها بحس عنيف وقوى فتصل روحها وجسدها إلى توحد ينذر بالعاصفة ويعطى للمشهد المناخ المطلوب.

نحن ما زلنا فى إطار الارتجال رغم أن بعض مفردات النص أصبحت فى متناول اليد.. والارتجال هنا صار يخص الجسد الذى سينطق الكثير من الكلام المجازى، ذلك الذى يعجز الكلام نفسه عن الوصول إليه.

مع جسد "ندى" وطاقتها الجسمانية ومع ملاحقة عبد الرحمن "الثالث" واندفاع حشرجته وحضوره أحسست بالراحة من البروفة الأولى. وبعد إعادة متكررة لمشهد لير أحسسنا وكأننا أنجزنا مرحلة مهمة فى عرضنا المسرحى ألا وهى التغلب على عقدة الخوف من البداية.

على مسرح ابن رشيق فى تونس ما زلنا نجرى تمارين "خيوط من فضة".. ولعل أول ما أفزعنى من البروفات هو اكتشاف إحدى علل "ندى حمصى" بعد ثلاث أو أربع بروفات .. وبعد أن أصغيت إلى نطقها وإلقائها تبين أن كل كل حرف "ص" يخرج من فمها (ث).. ومسرحيتنا التى امتلأت بمفردة "صبرا" ستتحول كلها إلى "ثبرا".. وهذا يعنى أن كارثة ستحل بعرضنا القادم.

أصغيت فى البروفة الأخرى إليها بإمعان أشد فإذا بعدد الصادات فى المسرحية لا يحصى.. فماذا سأفعل مع ممثلة حملتها معى من دمشق إلى تونس؟ هل أرجعها بسبب حرف الصاد اللعين هذا؟ وساوس كثيرة انتابتنى.

ها هم الممثلون مرة أخرى فى بروفة جديدة.. وبعد مرور عشرة أيام من المخاض والصراخ والتأمل والجنون، حققوا تلك القفزة فى تجاوز ضغط النص. أصبح النص المفتوح المقترح عن طريق الكتابة والارتجال بين أيديهم. فجأة وجدنا أنفسنا وكأننا نركض بالبروفة فى الطريق الصحيح.. والذى ساعدنا فى ذلك هو المزج اللذيذ بين ساعات البروفة وبين ما يدعى بساعات الاستراحة فى البيت، أو فى حقيقة الأمر لم يكن هناك شىء اسمه الاستراحة فقد تحولت إلى حوار لمائدة مستديرة. ففى لحظات الغداء كان ثمة حوار ساخن عن بروفة اليوم والبارحة، وبشكل رائع توصلنا إلى الطريق المطلوبة فى المنهج اللاتقليدى، ننتهى من بروفة الصباح (الارتجال + الحركة الجسدية) لكى نحقق على مائدة الغداء المناقشة ثم لنعود إلى بروفة المساء وبعدها خلال ساعات العشاء نعود إلى مناقشة المثلين للنص، وبينما يذهب المثلون إلى أحلامهم التى تطاردها البروفات أيضًا أنزوى بعيدًا كى أعيد كتابة المشهد المقترح للتعديل.

مشهد مكبث:

بعد أن حققنا فى مشهد الملك لير الدخول فى الجو الكارثى: جو الطبول والعويل، بدأنا من العرس والتابوت وموت كورديليا كى نعطى لفضة رحابة عالية فى الارتجال، أصعدناها على

سفينة أو عربة على هيئة سفينة وأطلقنا للسماء نداء التجوال والنفى... فضة : ممثلون جوالون. نأكل الشظايا. نمشى على زجاج محترق... جوالون من منفى لمنفى.

من دار لدار. جوالون فى البرية، جوالون، جوالون.

دخلنا فى مكبث لأننا كنا نريد أن نكشفه ونعريه، فقربناه من قضيتنا، أردنا أن نسحب فكرة شكسبير باتجاه فكرتنا وأن نبعثها فى الإطار الفلسطينى، ووفق اقتراح التمرين كان على فضة أن تمثل ليدى مكبث، للمرة الثانية وبعد أن لعبت الملك لير كى تكشف كرهها العميق، تلعب الآن ليدى مكبث كى تكشف شهوة الدم عند مكبث، مكبث الآن هو السلطة، بكل ما تشتهيه من رغبة عارمة لتضليل القضية، بل دفنها ودفعها إلى منطقة الظل، فضة تستغل لعبها دور ليدى مكبث كى توصل دكتاتورية مكبث بدكتاتورية عصرنا.. إنها تحرضه على المضى قدمًا فى طعن ابن عمه ذى الكوفية المرقطة.

مكبث: أريد لطعنتى أن تكون خاطفة وسريعة وأن تأتى فى الصدغ أو فى بؤبؤ العين.

فى خطة الإخراج الجوهرية بنينا عالم "خيوط من فضة" على الفرضيات التالية:

- فضاء مسرحى مفتوح لا تعرقله الموبيليا ولا الخشب ولا تشاكسه الاكسسوارات أو تقف ضد ضروراته.
- ممثل مسرحى مفتوح الجسد، منعتق، ينطلق فى الفضاء المسرحى المفتوح.
- تطويع جسد الممثل إلى الفراغ للتلاؤم معه مرة، ورفضه أخرى.
- حركة (ميزانسين) تعتمد الهجوم والهجوم المضاد عبر أجساد الممثلين واندفاعاتهم كل حسب فكرته وضروراتها.
- التقدم إلى الأمام - قرب الجمهور كى ينتقل عَرَق الممثل ولهاثه وجنونه إلى ضمير المتفرج وبصره.

انتقل العمل مع ممثلى المسرح الوطنى الفلسطينى من إطار التعثر الأول (علاقة الممثل بالمخرج) إلى إطار الفهم المتبادل الذى ذلل الكثير من صعوبات العمل. وأمضينا زمنًا طويلاً نناقش معنى البروفة الحديث.. ما البروفة؟ ذلك سؤالنا الأول، طرحناه بوضوح وصراحة كى نتخلص من الالتباس الجوهرى الذى يخص الفن. هناك مسرح اسمه مسرح الكلمة ضرب جذوره فى أرض المسرح العربى حيث حوله إلى السمع وليس البصر.. العمل بالكلمة لا يضع الممثل المسرحى إلا فى حدود لسانه المرتبط بمشاعره، وعلى أهمية هذا النوع من المسرح وتاريخه المشهود فى تقدم الحياة المسرحية إلى الأمام، إلا أنه يشكل نقطة خلاف جوهرية مع المسرح المعاكس، المسرح الآخر الذى لا يتعامل مع الكلمة بوصفها منطلقا مخزونا بالصور التى ستتفجر بعد حين كى تتحول إلى البصر.. ما بين نطق الكلمة والبحث فى مدلولاتها اللفظية وبين تحويلها إلى طاقة صورية (بصرية) مسافة واسعة للتأمل.

هكذا رفعنا شعارنا الأول، نعم للكلمة ولكن كى لا تكون الوسيلة النهائية فى مخاطبة المتفرج . أخضعنا جسد الممثل إلى تمارين شاقة، ارتجالية لها علاقة بكيفية نقل مفهوم العمل من السمع إلى البصر.

مسرح البصريات:

أ لأنه يمنح الفرصة للشكلانية التجريدية؟ كما يسميها البعض؟ أو لأن البصر (الصورة) هى أصل المسرح؟ لماذا نلح على العين أكثر من الأذن؟ ماذا سيتبقى من شكسبير لو أننا نقلنا نصه وقدمنا له قراءة سمعية فقط؟ هل من دور للمخرج فى تعامله مع الكلمة خارج وجودها فى النص؟ وبالقدر الذى أصبحت مشكلة العلاقة مع الكلمة (المسموعة) والبصريات (المعروضة) مشكلة مسرحية عالية وعربية فإننا وفى إطار بروفاتنا المسرحية (مع المسرح الفلسطينى) عانينا كثيرًا كى ننتقل من مفهوم إلى آخر.

العرض الأول لخيوط من فضة فى مهرجان قرطاج:

اليوم سيقدم ممثلو المسرح الفلسطينى كل وسائلهم فى التعبير عن بطولة شعبهم. واليوم سيكون الامتحان عسيرًا جدًا، لم.تحالفنا الظروف كى نحقق بروفة لا مع الإضاءة ولا مع الديكور، بعد دقائق سيبدأ العرض المسرحى، الفرقة الموسيقية حضّرت النوتات وصاحب الإيقاع ينذرنا بنظراته، الجمهور بدأ يأتى، طلبت المثلين كى أتكلم معهم الكلام الأخير قبل العرض المسرحى، اصطفوا وحالة من الرعب جعلتهم فى اللاوعى، هل كنا نسمع بعضنا تلك اللحظة؟ بل هل كنا نبصر ما حولنا؟ قلت للممثلين قبل العرض بدقائق قليلة ما يلى:

١- سنضع الشعب الفلسطينى نصب أعيننا، وليكن دم المذابح جمر قلوبنا وأجسادنا.
٢- لنعطِ لأدائنا مساحة للارتجال الخاطف وأن ما سنعرضه اليوم ينبغى ألا يشابه بروفات البارحة، عرض هذا اليوم هو لهذا اليوم.
٣- سنعتمد بالدرجة الأولى على صدق المثل وإيمانه وطهرانيته وقداسة قضيته.
٤- العرض ينبغى أن يكتسب طابع الهجوم المباغت والسريع.
٥- ينبغى إعطاء أعلى طاقة للجسد والصوت والصدق...

ساعة العرض:

إذًا نجح العرض الفلسطينى وتفوق المثلون! لقد تأكدنا بما لا يقبل الشك أن عظمة الشعب الفلسطينى هى وراء نجاح هذا العرض الفلسطينى.

رقصة العلم..
ورود الموتى

الكتابة أولا:

أصبح لفرقة المسرح الوطنى الفلسطينى وقعا واضحا على حركة المسرح العربى الحديث كما أنها ـ الفرقة ـ أصبحت أمام التزامات جدية، وامتحان عسير، لها سجل أعمالها المسرحية عبر تاريخها الذى تعامل مع القضية الفلسطينية تعاملا نضاليا أمينًا لحياة الشعب الفلسطينى.

ومع اتساع ظلال الفرقة وتبلور مشروعها المسرحى، وتثبيت بعض كوادر المثلين فيها كمحترفين ومتفرغين للمسرح، أصبح أمر الكتابة لهذا المسرح أحد أهم الإشكاليات التى تواجهها الفرقة.

وكى تنهض الفرقة بمسعاها المسرحى، لابد لها من كاتب دراما متفرغ أيضا ليستطيع أن يوازن مسيرة الفرقة كتابيا، وبما أننا بصدد الحديث عن الكتابة الفلسطينية للمسرح الفلسطينى فإننا أسسنا سيناريو عروضنا المسرحية التى اعتمدت بالدرجة الأولى على مفهوم كتابة العرض المسرحى، بحيث يلعب الإخراج والتمثيل الدور الراسخ فى نضوج العرض المسرحى، أى أننا لجأنا إلى مفهوم كتابة ثانية، وليس ذلك للخروج من مأزق ندرة النصوص الدرامية الفلسطينية بل لطبع الفرقة بطابع (بحث) يستمد وجوده من اجتهاد الفرقة المسرحية نفسها وانتماءاتها إلى حداثة الرؤية المسرحية سواء على صعيد الكتابة الأدبية أو الكتابة الارتجالية الجسدية والبصرية.

ومسرحية "رقصة العلم" ما هى إلا استجابة لغرضين، أولهما: الدخول فى حداثة مفهوم "السنوغرافية" المسرحية و"الدراماتورجية" التى تهيىء لنا الاستعداد لتكوين جديد. وثانيهما: بزوغ الانتفاضة التى قدمت للسياسة أيضًا حداثة فى مفهوم الثورة الخلاق.

بناء على هاتين الضرورتين تدارسنا فكرة عرض مسرحية "رقصة العلم".

الانتفاضة:

تضعنا الانتفاضة، كفنانين مسرحيين، فى جوهر إشكال جديد، بحيث تعيد لنا وعلينا السؤال الأول الذى انشغلنا به دهورًا: هل من نهضة لمستضعفى الأرض؟ هل من نهوض جماهيرى عربى، يخلخل الجبروت المتسلط على رقاب الناس منذ زمن طويل؟

الوقائع المتلاحقة على صعيد الساحة العربية تجيبنا بالنفى وجوهر السبب أيضًا أصبح مكشوفًا ولا يخفى على أحد.

الضحية أصبح مروضًا والجلاد تفنن فى ترويض رعيته وثمة تقنيات ووسائل وضعت الجلاد فى خضم مدرسة حديثة لاكتشاف وسائل ترويض جديدة سيكولوجية وجسدية ومعرفية أى أن وسائل إنتاج القمع لم تعد متخلفة كالبارحة بل أصبح لديها المكنات الحيوية الحديثة فى تحويل الفرد ومسخه. ثمة انتفاضتان: الأولى صاعدة أو تحريرية وطليعية، تقود المجتمع الفلسطينى والعربى نحو الانعتاق، والأخرى انتفاضة مقلوبة يقودها جلادو عصرنا الذين رشحتهم الأحداث عبر المسلسلات الغامضة لاعتلاء منابر السلطة، مصطحبين معهم مقاصلهم كى يحتكموا بها لعصرهم.

لقد شربت السلطات شعوبها خمر القمع بحيث يدمنون تلبس الضحية، يسيرون بجانب المقصلة، فوقها أو تحتها، رغم مباغتة المظاهرات، أو تعارضات سرعان ما تحولت إلى المتحفية لقد أصبحت ميزة هذا العصر اكتشاف وسيط. يزين و"يمكيج" العلاقة بين المتسلط والمسلط عليه.

الأمل الفلسطيني:

فى ذلك النهار الحديدى خرجت جوقة فلسطينية ملثمة وبيدها أعلام وحجر وجمر، كى ترشق الهزيمة وتهزمها تمامًا فى ذلك النهار كتب البيان الأول للمجد الجديد.. وبالقدر الذى نتوقف لأن يكون نهار الحديد والحجر معممًا وشاملاً لأمة طال الرهان على صحوتها.

بهذا القدر يضع الفن على عاتقه المضى مع الانتفاضة فى طريق واحد ورغم أن الفن سيكون أقل من فعل التاريخ العظيم هذا مهما اجتهد فى بلوغ الذروة إلا أن تجاوز الفرجة عليه والانخراط فيه أمر فى غاية الأهمية، لهذا فكرنا بعرضنا الجديد "رقصة العلم".

هذه المرة ستكون بروفاتنا قوية مملوءة بالحيوية والاندفاع لأنها ستقع تحت سحر الانتفاضة أو أن الانتفاضة ستملأ رئات بروفاتنا بالهواء النقى، وربما كانت العقبة الوحيدة والشاقة فى مسرحيتنا الجديدة هى: طرح السؤال أولاً: كيف سنحقق هذا العرض دونما شعارات ولا خطابات؟ وما الطريق الذى سيوصلنا إلى فن مختلف؟؟

فى البروفات الأولى حددنا سمات الكتابة الجديدة التى نريد التوصل إليها.. وخرجنا بما يلى:

١ـ الانتفاضة عمق العمل الداخلى، تنتشر فى حياة الشخصيات عبر حكاية بسيطة تسهل على المتفرج الحدث وتدفعه للأمل الجديد.
٢ـ ألا تكون الانتفاضة وسيلة لتقديم الوعظ والنصائح والخطابات المجانية.
٣ـ أن تكون الكتابة حية وجديدة فى طريقة عرضها للانتفاضة، دونما تفلسف أو غوغائية معتمدين على الكتابة الثالوثية:
أـ الكتابة النصية (النص الأدبى).
ب ـ الكتابة الإخراجية.
ج ـ كتابة الجسد.

خمسة فلسطينيين، ينوون السفر إلى دولة عربية لعرض مسرحيتهم.. يدخلون المطار ولا يخرجون منه بسبب فلسطينيتهم، لهذا يقررون التنكر، واللعب داخل المساحة المغلقة التى احتجزوا فيها.. هذه حكاية المسرحية باختصار شديد.. وعرضنا سيتحدد بالضبط داخل الحيز المغلق هذا، حيث سيكتب العرض حكايته مع طائر النورس المتفرد بطيرانه، التواق لهوائه وريحه واستقلاليته، والذى يجرى عليه فعل سحب الهواء من سمائه كى لا يطير إلا بالشكل المقترح عليه، ووفق القوانين والاعتبارات التى لا يؤمن هو بها، والتى ستفرض عليه قسرًا، رغم محاولات الإيقاع به، إلا أنه وفى النهاية يطير ويحلق ويسمو بجناحيه عبر سمائه المليئة بالموت والمؤامرات.

الميزانسين:

من أين تنبع الحركة؟ وما مفهومها؟ أهى ترجمة لملاحظات المؤلف التى وضعها بين قوسين (قيام، خروج، جلوس، دخول، رفع يديه، دمعت عيناه، صرخ.. إلخ) أم استجابة جسمانية لروحانية النص الدرامى؟

عدد غير قليل من المخرجين والممثلين يتعاملون مع الحركة على أنها هندسية تخدم النجم المسرحى، بمعنى أن يصمم المخرج خطته لإبراز أحد ممثليه، الذى يعتبره مركز فعل العملية المسرحية.

وعدد آخر، تعنى الحركة بالنسبة إليه تنفيذًا إداريًا لنقل النص، ولن تتعدى الميزانسينات عنده سوى حركة فى إطار المثلث المقترح.

أما الاقتراح الثالث، فيأتى من الإخراج الذى يصر بقوة على أن الحركة هى فعل خلق ينبع بشكل عفوى وتلقائى من استجابة روح وجسد الممثل لروح العرض ومهندسه (المخرج المعاصر).

لهذا سيكون مفهوم الميزانسين الحديث هو كشف الوجود الجديد للصورة الجديدة عبر اكتناز مفردات النص الدرامى الموحى والدينامى.

فى مسرحيات المسرح الوطنى الفلسطينى سواء "العائلة توت" أو "خيوط من فضة" أو "ثورة الزنج" ثم "رقصة العلم" حاولنا أن ننفذ هذه الوصايا، كى نستمتع بالكشف، وصلنا أم لم نصل، تلك حقيقة متروكة لعين النقد الموضوعى. وللجمهور الحريص على التضامن مع هذه الأطروحة.

سألنا أنفسنا كثيرًا: لماذا هذا الاهتمام بالجسد؟ وهل سيكون هذا على حساب الكلام؟ أيهما أقرب إلى نبض وعين المتفرج العربى؟ الصورة أم الكلام؟ الحكاية البصرية أم الحكاية الأدبية؟

أعتقد أن الكلام رغم جماليته وبلاغة معانيه، ورغم استعداد المتفرج لتلقفه، كونه يشكل علاقة سهلة غير معرقلة لصيرورة الحكاية، إلا أن للعين سحرًا يفوق سحر الكلمة لحظة الفرجة.

لقد خرجت الحركة من الممثل ومن المخرج دونما قسر أو وصاية أو فرض مسبق حتى أننا لم نستطع أن نتلمس بالضبط متى تحققت الميزانسينات فى عرض "رقصة العلم" فجأة وجد الممثلون أنفسهم وقد أنجزوا حركتهم، وقد تبلور من ذلك التلاقح الخفى بينى وبينهم.

فى رقصة العلم أصبح الإيقاع بالمعنى المعاصر ممنجهًا وضروريًا للدرجة التى لا يمكن الاستغناء عنه فهو يشكل الحيوية الدينامية لرقص النورس، الطائر النارى، الذى يفر بإيقاعه الراقص من ذلك الحصار المباغت الذى يعرضه للموت. ثمة صراعان إيقاعيان، أحدهما فلسفى مستتر يعيش داخل الطائر ليشكل جوهر فكرته المتمثلة بالحرية، والآخر خارجى يغذى الداخلى ويتغذى منه، وهو الإيقاع الحركى. لن يجد النورس خلاصه إلا عبر تشابك الإيقاعين.

بهذا المعنى أصبحت دلالة الإيقاع (النقر) مساوية أو معادلة لمعنى الإيقاع (إشارات الممثل). وإشارات الممثل لن تكتمل وحدها، وهى تتحرك فى الفضاء المسرحى، لأن باعثها إيقاعى داخلى سيتلازم مع الإيقاع الخارجى (النقر) كى يكتملا كضرورة مجازية ومنطقية.

ونحن إذ نتحاور حول إيقاع العمل المسرحى الذى نحن بصدد إنتاجه فإننا سنذهب بعيدًا إلى ما وراء مفهوم الإيقاع الجسدى منه وغير الجسدى، حيث سنصل إلى بحث إشكالية موضوع الإيقاع، كونه بنية متكاملة، لها قواعدها ومنهجها الظاهرى والباطنى.

كلنا يعرف أنه ليس هناك عرض بدون إيقاع.. بل إن إيقاع العرض المسرحى يجد مستلزماته من إيقاع العصر الذى يتحرك على مساحته الكاتب والمخرج والممثل.

كيف هو إيقاع العصر إذن؟ لاهث؟ بطىء؟ حى؟ ميت؟ .. نحن نستنبط إيقاع عروضنا المسرحية من ينبوع الحياة الإيقاعى المبنى على الاختلاف العنيف فى مظهره وفى جوهره

فالظاهرى البطىء الذى يحوى فى جوهره حالات من التوهج والعنف وآخر جوهرى وسريع فى شكله الظاهرى إلا أنه إيقاع أجوف فارغ لا حياة فيه، وإيقاع ثالث ليس فيه الجوهرى ولا الظاهرى والحياة الإيقاعية لشخصياتنا على المسرح لابد أن تجمع الجوهرى المستتر فى عمقه، والخارجي الظاهرى المعلن، وكى يكون العرض المسرحى متنوعًا ومتدفقا يجب ألا يكتفى بإيقاع واحد، على صعيد العرض أو الممثلين، أو الحركة.

إن إشتباك الحي بالساكن، واللاهث بالبطىء هو قدر الإيقاع الجديد.

ففى مسرحية "رقصة العلم" كان هناك إيقاعان: أولهما طبيعى، حياتى، يجد مدلولاته فى الإيقاعية عبر تطور الفعل المسرحى المرتبط بالحكاية المسرحية، والآخر شعرى مجازى ينبع من الأول ويتفوق عليه عبر الرقص.

بهذا المعنى يعود الإيقاع، كمفهوم حديث للمسرح، صراعًا داخل العرض وخارجه، وعبر هذا الصراع يتحدد مفهوم العلاقة الإيقاعية بين الجمهور والعرض المسرحى. إذن نحن أمام حقيقة جديدة فى العلاقة مع الإيقاع المسرحى، ألا وهى إيقاع الجمهور.

كيف يحقق راقص العلم أو ممثلو رقصة العلم إيقاعهم مع جمهورهم؟

قبل بداية العرض المسرحى يكاد يكون إيقاع الجمهور فى حالة من الثبات لأنه يأتى إلى العرض دون أن يعرف ماهيته، أى أنه الآن فى لحظة اللاإيقاع، أو لحظة إيقاع اكتسبها قبل قليل من لحظة معايشة مع وسطه الخارجى، حين يدخل قاعة المسرح فإنه سينتظر فتح الستاره، وسيعرضه اللعب المسرحى عبر الأفعال المسرحية إلى التخلخل فى طبيعتة مزاجه. كى يخرجه من لحظته الخاصة وإيقاعه الخاص ويدخله فى إيقاع الفعل المسرحى.

هناك استجابتان يقدمهما المتفرج للعرض، أولها الموافقة على الدخول فى المزاج وإيقاع العرض وثانيها نبذ إيقاع العرض والتمترس داخل إيقاعه الفردى والخاص.

وسواء دخل المتفرج فى إيقاع العرض، أم لم يدخل فإنه يكون مسبقًا قد حدد مفهوم العلاقة مع ما يجرى على خشبة المسرح.. لأن رفض الإيقاع من قبل المتفرج هو أيضًا الكشف عن نقاب إيقاعى آخر يخفى وراءه ذائقة المتفرج ورغباته وميله لطبيعة محددة من المسرح.

نخوض منذ البداية فى "رقصة العلم" صراعًا إيقاعيًا مفتاحه: رقصة الطير فى حالته الجنينية دونما انخراط فى الحكاية المسرحية، بهذا نحاول، عبر هذا المدخل أن نبذر بذرات أولى لمزاج العرض وطريقته، والحياة المسرحية التى سنقترحها على جمهورنا.

وربما سيكون لهذا المدخل معنى عندما يتبلور بالتدريج البعد المعرفى لعلاقة الراقص بالجماعة المسرحية من جهة وعلاقته بالجمهور من جهة ثانية.

ولأننا نتحدث عن الإيقاع فإننا فى عروضنا المسرحية، سواء فى "خيوط من فضة"، أو "العائلة توت" أو "ثورة الزنج" أو راقص العلم" نحدد الصلة الإيقاعية كأول مدخل للتجانس مع الجمهور، أو للتصادم معه، نحن نباغته بإيقاع العرض، نعرضه للاهتزاز، وذلك عن طريق خطتنا المسرحية القائمة على الهجوم والمباغتة والتعرض إلى مساحة المتفرج، أى أننا لا نلتزم بالحدود الآمنة للعلاقة بين المتفرج والعرض. نحاول فى أغلب الأحيان اقتلاع المتفرج من مزاجه وطريقة تفكيره كى نقذفه بمزاجنا نحن، .مزاج عرضنا المسرحى.

عرض "رقصة العلم" هو حالة اختبارية للتقرب من الوجدان الشعبى للناس، عن طريق رفدها بالرقص. فهل نجحنا؟!

فى أعدادنا القادمة

١- النص الحجاجى العربى: دراسة فى وسائل الإعلام	محمد العبد
٢- نحو علم ممارسة اجتماعى:	تأليف: لويكج.د.واكوانت
بنية ومنطق سوسيولوجيا بورديو	ترجمة: أحمد حسان
٣- البحث عن الذات فى التجربة العاطفية	سعيد حسين منصور
عند ابن زيدون	
٤- فاعلية التكرار فى بنية الخطاب الشعرى للنقائض	عبد الفتاح أحمد يوسف
٥- الشعرية المسرحية المعاصرة : سياسات ما بعد الحداثة	علاء عبد الهادى.
فى العرض المسرحى	
٦- صرعى الغوانى والأغانى والحب والخمرة:	سعود الرحيلى
من أمثلة السخرية التناصية فى الشعر القديم	
٧- المقدس والشعرى فى إبداع محمد عفيفى مطر:	محمد فكرى الجزار
قراءة لديوان "والنهر يلبس الأقنعة " نموذجا	

الدراســـات

الخطاب الديني في " بندول فوكو " بعد " اسم الوردة " :
نظـرة أخرى في مصيـر " السَّرديات الكبرى " ! .
سامى خشبة

النقد الثقافى : رؤية جديدة
عبد الله الغذامى

حبك النص
منظورات من التراث العربى
محمد العبد

ظاهريات التأويل:
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور
محمد هاشم عبد الله

الخطاب الدينى فى " بندول فوكو " بعد " اسم الوردة " : نظرة أخرى فى مصير " السَّرديات الكبرى " ! .

سامى خشبة

قد يرى البعض أن البحث عن " الخطاب الدينى " ودلالاته في عملين روائيين كتبهما عالم لغويات وأستاذ أكاديمى " وسيميوطيقى " عقلانى صارم الموضوعية مثل أومبرتو إيكو ، سيكون نوعاً من الافتعال أو تحميل الأمور أكثر مما تحتمل . وقد يعتمد هؤلاء على فكرة إيكو نفسه عن "حدود التفسير The Limits of interpretation "[١] غير أن ما يشجع على هذا البحث (بل قد يفرضه) هو التفاعل بين ما أصبح معروفاً عن كل من تأسيس إيكو الفكرى ثم تطوره من جانب، وانتقالاته " الواقعية " المتزامنة مع برنامج انشغاله الأكاديمى من جانب آخر .

فى مقدمة كتابه بعنوان : " **أومبرتو إيكو : الفلسفة والسيميوطيقا والإبداع الروائى**"[٢] يقول مايكل سيزر Michael Caesar (أستاذ الدراسات الإيطالية فى جامعة برمنجهام) : "إن إيمانه الدينى بدأ يخبو بعد (فترة) من الشباب النشيط والعاصف فى (منظمة) العمل الكاثوليكى ، وكانت مرحلة منتصف وأواخر الخمسينيات - بالنسبة إليه - مرحلة أزمة دينية وسياسية وجدت حلها - فى النهاية - فى نوع من العلمانية الإنسانية ميزت كتاباته منذ ذلك الحين (غير أنه لا يمكن لمن كان قد حظى بمثل تعليمه وتربيته - كما يقول (إيكو نفسه) أن يفقد إحساسه بالدين).." .. إن إيكو ؛ إذن ، ورغم " علمانيته الإنسانية " - لم يفقد إحساسه بالدين : المعنى والفعالية ؛ غير أن " حركة الواقع " الاجتماعى / السياسى / الثقافى " أيضاً كانت تفرض عليه - فى اعتقادنا - انشغالا بما هو " دينى " الطابع والمصدر والأسلوب .

تحت عنوان : " الأسرار والهَوَسْ والقراءة النقدية Secrets, Paranoia and Critical Reading - يخبرنا مايكل سيزر فى الكتاب ذاته : " إن إيكو قام خلال ثمانينيات (القرن العشرين) بشن حملة قوية فى محاضرات تانر Tanner فى جامعة كيمبريدج عام ١٩٩٠ ضد ما دعاه بـ : عقدة السِّر : The Syndrome of The Secret. فمن زاوية : رأى إيكو أن هذه العقدة (أو : الحالة المرضية / الذهنية / النفسية) تؤثر فى كتل Swathes كاملة من الحياة الاجتماعية ، والأنشطة ، والمعتقدات . ومن زاوية أخرى ، كانت اهتماماته أكثر تحديداً : فقد رأى أن ما يُضفى قيمة - وقوة تأثير - على المعانى الخفية ، التى تقاوم التفسير مقاومة بغير حدود - إنما يمثل فشلا للفلسفة ، ويمثل - بشكل خاص - فشلا للفلسفة الأدبية، أو للنظرية . ولذلك فلابد أن ترتبط المعركة ضد عقدة السِّر بتأكيده (أى تأكيد إيكو) على حدود التفسير.."[٣] وهو ما يعنى أن تأكيد إيكو على " حدود التفسير " إنما كان جزءاً من جهده الفكرى ، النظرى للتغلب على ما رآه فشلا للنظرية الأدبية (النظرية الثقافية) فى تحليل وفهم - و" تفسير " قوة تأثير " المعانى الخفية " وفى مقاومة " عقدة السِّر " التى أصابت المجتمع الإيطالى - السياسى / الثقافى - بمثل ما كانت قد أصابت العديد من المجتمعات الغربية - وغيرها - فى أواخر الستينيات ، فى المرحلة التى كان إيكو قد توصل إلى حل لأزمته السياسية / الدينية - حل تمثل فى نزعته العلمانية الانسانية ، دون أن يفقد على حد قوله "إحساسه بالدينى " .

وقد نحتاج هنا إلى نوع من " توضيح " العلاقة - المباشرة أو غير المباشرة - لا يهم - بين انشغال أومبرتو إيكو بالواقع الاجتماعى / السياسى / الثقافى الذى اندمج فيه وانغمس - كعنصر ناشط وليس فقط بوصفه كاتبا ومفكراً " سياسياً واجتماعياً " (فى عموده الأسبوعى فى صحيفة : إسبريسو I`Espresso) وبين انشغاله الفكرى والأكاديمى لتكوين نظرية فى السيميوطيقا تمثل حسب خطته : أداة منهجية - وصفية أو وظيفية - للنظرية الثقافية ككل ؛ وجزءاً من البنية المعرفية لتلك النظرية وأداتها النقدية من جانب آخر . ولقد قامت هذه العلاقة - بين الانشغال بـ " الواقع " والانشغال بـ " النظرية " وتجسدت فى أعماله الروائية أساساً ، وخاصة فى الروايتين

الأوليين المشهورتين : اسم الوردة The Name of The Rose عام ١٩٨٠، ثم بندول فوكو Foucault's Pendulum عام ١٩٨٨ .

وقد رأى غالبية النقاد أن " اسم الوردة " كانت تمثل إحالة إلى صراع القوة بين قوى التمرد (الديموقراطية واليسارية والفوضوية الجديدة بشكل عام) وبين "السلطة " طوال الستينيات من القرن العشرين من خلال استحضارها نوعًا مشابهًا من الصراع بين الهرطقة الدينية والسلطة الدينية / الكهنوتية وبين قوى " علمانية " ناشئة جديدة ، كانت تطل- وليدة- برأسها في خوف- وليس في استحياء- في عشرينيات القرن الرابع عشر . ولم يكن مفهوم " عقدة السِّر " قد تشكل بعد في ذهن إيكو ولا في كتاباته حين " قرر " أن يدرس- في الرواية- ذلك الصراع الواقعي (المعاصر) على مرآة الصراع التاريخي . ولكن " بندول فوكو " بدت أكثر تحديداً ليس فقط لأنها تدور في الحاضر الراهن أو بقربه- من أواخر الستينيات مرحلة عودة الشباب والطلبة – حتى صيف عام ١٩٨٤- مع امتلاء الساحة بأحداث العنف الدامية من جانب منظمات اليمين الفاشية والدينية ومن جانب منظمات اليسار والفوضوية الجديدة- وكلها لجأت إلى الاغتيال والحرائق والخطف السياسي والقتل إلى آخر الوسائل الإرهابية .. لم تكن " بندول فوكو " أكثر تحديداً لهذا السبب وحده؛ وإنما لأن إيكو- المتابع بـ " التفسير " أحداث الواقع- كان قد أنضج مفهوم "عقدة السِّر " .. ففي " بندول فوكو " لم يجد النقاد- وربما القراء أيضا- الإيطاليون والغربيون، صعوبة كبيرة في إبصار ما تموج به الرواية من إشارات إلى مناخ التآمر- والتفسيرات التآمرية والهوس بها- الذي ساد أوروبا الغربية- لا إيطاليا وحدها- في سبعينيات القرن العشرين التي امتدت بين التهديد الفعلي والمتخيل بالعنف السياسي وبين إصرار الجميع على تأكيد وجود مؤامرة ومؤامرة مضادة ، شاركت في هذه أو تلك- أو اتهمت بالمشاركة أطراف عديدة : من أجهزة أمن الدول السرية ، إلى محفل " ب-٢ " الماسوني و" دهاليزه " المظلمة الكثيرة المؤدية إلى أعلى مناصب الدولة من جهة وإلى رئاسة الفاتيكان نفسه من جهة أخرى .. ويقول مايكل سيزار : " كان الناس يعيشون " عقدة السِّر " في كل لحظة ينظرون فيها إلى صحفهم أو يديرون مفتاح التشغيل أو أجهزة التليفزيون "[٤].

ومع ذلك فإن الانتشار الواسع للاعتقاد في " الأسرار " – أو المؤامرات والمنظمات السرية وما إليها ـ ارتبط عند إيكو بشيوع إحساس عام باستعصاء " العالم على الإدراك " والفهم المنطقي وهو ما يبدو في أنحاء ومواقف وحوارات ومقاطع عديدة في " بندول فوكو " ؛ غير أن إيكو أيضا- في الرواية نفسها وفي مواضع أخرى – يرجعه إلى نشوء " حالة ذهنية " عامة أو شاملة ، يدعوها مرة بأنها : "انتعاش اللاعقلانية A resurgence of irrationalism- أو انبعاثها من الموت ويدعوها مرة أخرى بأنها : " عودة إلى العصور الوسطى ". وفي لقاء عام مع الناشرين في سوق فرانكفورت الدولي للكتاب عام ١٩٨٦ يقول إيكو : " حين يكف الناس عن الاعتقاد بوجود الله والإيمان به ، فإن هذا لا يعني أنهم لا يؤمنون بشئ ؛ إنما يعني أنهم يؤمنون بكل شئ " وهو ما سنراه واضحاً في نهاية " بندول فوكو "[٥].

ونحن نفترض أن العودة إلى اللاعقلانية ، أو إلى " العصور الوسطى" يتساوى – بشكل عام على الأقل- مع العودة إلى السرديات الكبرى "Metanarratives " الحاكمة (التي كانت حاكمة !!) قبل أن يحكم عليها بأن تنقرض to be extinct في عصر الثورة التكنولوجية ؛ عصر إمكانية إنتاج المعرفة ، وتعلمها ، واستهلاكها بصورة فردية ؛ عصر سيادة " الوسائل- لا الغايات" على حد ما توقعه ماكس فيبر Max Weber في بدايات القرن العشرين، وأمن فرانسوا ليوتار على كلامه ؛ عصر القضاء على قدرة المعرفة وسردياتها الكبرى _ على تحقيق حالة أو حالات : " التوحيد " unicity _ من قبيل " الوحدة القومية" أو وحدة القوانين العلمية وعالميتها .. الخ .. نفترض أن إيكو ، وقد رأى أن شيوع " عقدة السِّر " كان تعبيراً عن تلك الحالة الذهنية/ النفسية/ العامة في حالة " انبعاث اللاعقلانية " و" العودة إلى العصور الوسطى " فإنما قد رأى أيضاً أن السرديات الكبرى Grand narratives التي حكمت تلك العصور لم

تنقرض أو لم تكن قد انقرضت،وإنما كانت قد بدت _ وإن بقيت _ كامنة _ هامشية،لردح طويل نسبياً من الزمن ، حتى ظنها المابعد حداثيون (ليوتار أساساً) قد انقرضت وفقدت مبرراتها ..

غير أن إيكو ، وإن لم ينكر وجود " عقدة السّر " فإنه فى الوقت ذاته أراد أن يطرح جذورها أو صورة قديمة " أصولية " لها على خلفية من الجدل (الصراع) بين " السردية الكبرى " للاهوت الكاثوليكى المستندة إلى تفسير خاص لكل من رؤية أرسطو ومنهجه المنطقى ورؤية القديس توما الأكوينى للكون من جانب آخر، و"السردية الكبرى " للحداثة _ فى مرحلة ولادتها _ مع بدايات القرن الرابع عشر _ استنادا إلى مزيج جمع بين تفسير مقابل للاهوت نفسه وبين تفسير آخر للمنطق الأرسطى ذاته، و" تجريبية " روجر بيكون وعقلانيته " الجديدة " من جانب ثالث.

غير أننا سوف نحتاج هنا إلى " وقفة " موجزة نبين العلاقة بين نظرتى كل من إيكو وليوتار: علاقة "التزامن / الجدل" بين نظرتين متعارضتين لوضع تلك السرديات الكبرى الحاكمة ولمصيرها.

ففى عامين متعاقبين نشر الفيلسوف الفرنسى فرانسوا ليوتار كتابه الأول _ سبب شهرته الأساسى : " شرط ما بعد الحداثة **The Postmodern Condition** " عام ١٩٧٩؛ ثم نشر عالم اللغويات والسيميوطيقا الإيطالى أومبيرتو إيكو Umberto Ecco روايته (المفاجئة والمفاجأة) الأولى : " **اسم الوردة : The Name of the Rose** " عام ١٩٨٠؛ ولكن ليوتار عاد بعد ثلاث سنوات من نشر رواية ايكو فنشر " أطروحته " الثانية الكبيرة : " التباين : **عبارات تتنازع وموضع نزاع The Differend : Phrases in Dispute** " عام ١٩٨٠ .. فعاد إيكو بعد سنوات خمس فنشر روايته الثانية ، والعجيبة : " **بندول فوكو : Foucault`s Pendulum** " عام ١٩٨٨ .. ونحن نفترض أن " حواراً صامتاً" أو ضمنياً كان يدور بين الفيلسوفين، موضوعه هو مصير "السّرديات الحاكمة الكبرى Meta Grand Narratives "The": ووضعها حسب المصطلح الذى صاغه ليوتار منذ كتابه المهم عن شرط ما بعد الحداثة. فى المجتمعات " ما بعد الحداثية " : السّرديات التى كانت تحكم "إيمانات البشر " وتصوراتهم عن الدين والأمة والمجتمع والطبقة والعلم والمعرفة .. الخ .. وأن الحوار كان يدور حول ما إذا كانت تلك " السّرديات الكبرى " قد تغيرت مصداقيتها لدى البشر ومبررات وجودها _ بحكم تطورها ذاته فى إطار المجتمعات : "المابعد صناعية / المابعد رأسمالية المعاصرة" _ حسبما أكد ليوتار؛ أم أن تلك السّرديات تنبعث بقوة فى أشكال مغايرة من جديد، وتوضع _ مرة أخرى ومثلما كانت دائماً ـ موضع البحث والتساؤل الذى يدفعها إلى أن تتقولب فى صورة متجددة ستتشكل حسب كل سياق _ اجتماعى أو ثقافى أو معرفى ، حسبما رأى إيكو (فى كتابه المؤسس عن : " **نظرية السيميوطيقا** " ونشره عام ١٩٧٩ _ قبل عام واحد من نشر **اسم الوردة** ؛ وفى العام ذاته الذى شهد نشر كتاب ليوتار : "**شرط مابعد الحداثة** " وذلك رغم أن أومبيرتو إيكو نادراً ما استخدم مصطلح "السرديات الكبرى الحاكمة " .. ولم يستخدمه مطلقاً فى أية إشارة إلى " فكر " ليوتار؛ وذلك كله _ بالإضافة إلى ما سبق _ رغم بعد المسافة بين فكر كل منهما ومنهجه وعلاقته بالنظرية الثقافية بشكل عام .

كان ليوتار قد رأى فى " **شرط ما بعد الحداثة** "[٦] أن فكرة " المجتمع " ذاتها قد بدأت تفقد مصداقيتها (فى المجتمعات مابعد الصناعية المعاصرة) بوصفها شكلاً "توحيدياً " _ مثلما تتمثل فى فكرة " الهوية القومية " . وأن المجتمع بوصفه وحدة Unicity وشكلاً توحيدياً ـ سواء أكان وحدة عضوية متماسكة (كما عند دور كايم)، أو منظومة وظيفية (كما عند تالكوت بارسونز) أو كياناً واحداً يضم طبقتين متصارعتين (كما عند ماركس) ـ لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولاً فى ضوء " السرديات الحاكمة الكبرى Grand Metanarratives " وبسبب تزايد رفضها.. إنها " السّرديات " التى توفر للناس اعتقاداً، أو إيماناً " غائياً " teleological .. يضفى المشروعية على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والمعرفة- بما فيها الدين . فالسّرديات الكبرى هى ما تتمثل فى المعانى الرئيسة العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقادات (وليس مجرد العقائد) التى

توفـر هدفـاً " مقبولا ومصدَّقاً " لـلعمل وللمعرفة وللعلم ، وللمجتمع ككل .. ورأى ليوتار أنه فى المجـتمع المعلوماتى المعاصر: مجتمع ما بعد الصناعة والرأسمالية والطبقات والهويات الموحدة ، ابـتعد تمامـاً احـتمال وجـود مبرر مقبول للمعرفة أو للعلم .. بينما كان الإيمان الدينى (متمثلا فى أحكام ومنطلقات العقائد الدينية نفسها) هو القادر فى الماضى على تقديم ذلك المبرر ؛ بل أضاف إليـه عصـر الحداثة الاعتقاد فى " الهوية القومية " إلى أن قضت المستحدثات التكنولوجية على " ضـرورات المجـتمع " فانـتقل التركيـز- مثـلما تنـبأ مـاكس فيـبر- مـن الغايـات إلى الوسـائل .. وبصـرف الـنظر عمـا إذا كـان نـوع الـتوحيد الـذى تحققه السَّرديات الغاربة هو من النوع التأملى (الدينى) أو التحريرى (القومى) فإن مشروعية المعرفة لم تعد مستندة إلى أى نوع من "السرديات الكـبرى " القديمـة ؛ وعـلى ذلـك فـإن أفضـل سبيلـ- الآنـ- لفهم المعرفة- والعلم ذاته، والمجتمع بالـتالى، والـتاريخ- هو فهمها جميعاً باعتبارها " ألعاباً لغوية Language Games " على طريقة نظـرية فيتجنشتاين التى تشير إلى أنه ليس بوسع أى نظرية أو مفهوم (أو: سردية- عند ليوتار) أن تسـتوعب الـلغة فى كليتها - التى تساوى " المجتمع وعقائده وسردياته " .. وكل السرديات- والسـرديات التأمـلية بشـكل خـاص ليسـت سوى ألعاب لغوية هى نفسها أجزاء من ألعاب لغوية أكبر..

غـير أن أومـبيرتو إيكو كان لـه تصور آخر ، تجسد خير تجسيد فى الروايتين؛ مما يقتضى نظرة مدققة، ولو قليلا فى تطوره ..

كـان أول كـتاب أصـدره إيكـو بالـلغة الإيطاليـة- بالطـبع- هـو مـا كـان فـى الأصـل بحـثه الـتمهيدى لـنيل درجـة الدكتوراه مـن جامعـة توريـنو بعـنوان " **المشاكل الجمالية (فى أعمال) القديس تومـاس الأكويـنى** "[٧] وكانت أولى رواياته (أو أعماله الإبداعية) التى نشرها بعد ذلك بـأربع وعشـرين سـنة (عـام ١٩٨٠) هـى : " **اسم الـوردة** " الـتى مثلـت- واسـتعادت- صـورة دراماتيكيـة مـثيرة للصـراعات- الرئيسـية والثانوية- بين التيارين الرئيسيين فى " الثقافة " وفى " الفكـر " الغـربى الديـنيين / العـلمانيين أواخـر العصـور الوسطـى (الأوروبيـة) : الـتيار الديـنى التقـليدى، والـتيار " العقلانى " الحداثى الوليد آنذاك .. فيما كان كل من التيارين ينسب نفسه- فـى وقـت واحـد- إلى كل من " خطة الله للإنسان فى الكون " و" المنطق العقلى " الإنسانى معاً : الـتياران ينتسـبان- أو ينسـب كـل مـنهما نفسـه- إلى القديـس (تومـاس) وإلى الفيلسوف المنطقى (أرسطو) معـا ؛ ولكـل مـنهما- مـع ذلـك- تفسيره لـما أراده الـرب للبشر وأوصله لهم عن طريق رؤى القديس أو عن طريق منطق الفيلسوف، وسواء تجلت هذه الإرادة فى شكل " أحكام " مطلقة، أو فـى شـكل بـنى ذهنية تحكم كلا من " التفكير " البشرى وتجسيده اللغوى أو : " التعبير " ثم تـتحول- هـذه " البـنى " إلى " قواعـد " صـارمة تخضـع كـلا من حقائق العالم- المادية والذهنية- و" معـرفة " الذهـن الإنسـانى بها ، فى مقابل الرؤى- المستندة إلى كلمات الرب وسيرته والمستمدة مـنها- الـتى تحولـت- فـى " تعـبيرات " القديـس إلى " أحكـام " جعلـتها تفسـيرات المؤسسـة (المؤسسـات) الكهـنوتيـة أحكامـا نهائيـة مطـلقة لا تقبل المناقشة حتى من داخل المؤسسات ذاتهـا .. (المـنظمات الرهبانية : البنديكتيين / الأغنياء- وهم من أدوات البابوية ورؤسـاء هيئات القضـاء الديـنى أو محـاكم التفـتيش وأعضـائها؛ يقابـلهم أو يواجههـم - عـلى الأسـس ذاتهـا - الفرانسيسكان: الفقراء المتقشفون الذين جعلهم موقفهم الاجتماعى أقرب إلى تساؤلات " الطبقات " المقهـورة والفقـيرة عن كل من: مغزى تحريم الأحكام للتفكير الحر، ومغزى تفسير الأحكام لصالح من يملكون الدنيا ، فيستولون لأنفسهم على الآخرة أيضا) ..

فى " **اسم الوردة** " وضع أومبيرتو إيكو الفريقين (البنديكتيين والفرانسيسكان) فى مواجهة سـاخنة وحـادة معا ؛ واختار بطله العقلانى من الأخيرين؛ فهم أقرب إلى العقلانية بحكم وضعهم الطبقى ؛ لكـى يضـع التفسـير " المغـلق " لأحكام القديس موقف الدفاع العدوانى عن نفسه أمام هجـوم (تسـاؤلات) العقـل الحداثى فى لحظات ولادته الأولى (فى **الجيل التالى لروجر بيكون**[٨] ١٢١٤- ١٢٩٢) المجهضـة رغـم ذلـك. كـان " المهـاجم " هـو الـراهب العقلانـى ، ويـليام مـن

بسكرفيل ، الفرانسيسكاني ، وتلميذ روجر بيكون ، أو المتتلمذ على أفكاره والذى يجمع إلى منهجية بيكون التجريبية (الساذجة نسبياً) لاهوت القديس (توماس) ومنطقية الفيلسوف (أرسطو)، وكان طوال " الرواية " ممثلا وحيدا لهذا العقل الحداثى ، المتسائل، الشكاك، الناقد، الميال إلى وضع الأقوال (مأثورة أو مستندة إلى المأثور) والأفعال معا على محك التجربة والشك والاستقراء أو الاستنتاج .. كان وحيداً فى معسكره المحصور (ليس معه سوى الراهب الشاب آدسو من ميليك الذى استخدمه إيكو ليكون " العين " المبصرة التى سنرى نحن من خلالها صورة المكان والشخصيات، و" الأذن " التى سنسمع من خلالها أقوال ويليام وسنتعرف على فكر هذا " البيكونى / الأرسطى " اللاهوتى العقلانى العلمى المبكر، واللسان الذى سيروى لنا فى النهاية الأحداث (راجع الفصل المعنون : ما بعد الكتابة Post Script – المنشور فى نهاية الترجمة الإنجليزية للرواية : A Harvest Book: Harcourt & Camp Sant- Diego, 1984) .. ولكن "المعسكر " المقابل كان يضم جميع الآخرين- تقريبا من رئيس الدير ورهبانه- إلى "بعثة التفتيش " البندينيكتية التى أرسلها البابا .. إلخ .. حتى " الراهب " سيفر ينوس: عالم النباتات والأعشاب والسموم (كأنه صورة مستنسخة من الصورة الأسطورية لروجر بيكون نفسه) الذى يفترض أنه بحكم تخصصه وعمله الكيميائى التجريبى " فى المعمل " على السموم والأعشاب والأدوية قد صار أكثر استعدادا لتقبل " مبادئ الفكر العقلانى الحداثى " التى يحملها الراهب ويليام من بسكرفيل - حتى هذا الراهب يبدو- فى التفكير-أسيرا لمنظومة تفسيرات الأحكام المغلقة ؛ لا ينتبه- إلا بصعوبة شديدة- لوجود " منظومة فكرية " مقابلة يستند إليها ويليام فى تحليله لأحداث (أو حوادث) القتل والانتحار فى الرواية .

بل هو لا ينتبه أبداً لوجود مثل تلك المنظومة الفكرية " الجديدة " .. وربما لم يكن بمقدورنا نحن أن ننتبه لوجودها لولا " شروح " ويليام ، التى سنتعرف نحن عليها من خلال ما سيحكيه لنا تلميذه الشاب ، البنديكتى الحائر بعد احتراق المكتبة ، واندثار كل ما كانت تحويه من "معرفة "- بما فيها مخطوط أرسطو الضائع عن " الكوميديا " وفضائلها (الجزء المفقود من كتاب " الشعر " فيما هو شائع فى الدراسات الأرسطية).. ومعها الراهب الأعمى المتعصب " الذى ينتظر ظهور عدو المسيح: " جورج من بورجوس ".. الذى كان قد أخفى المخطوط بعد أن نقعه فى السُّم لكى يقتل كل من يلمسه ..

ولعل جورج من بورجوس نفسه أن يكون المثل الأنموذجى النهائى لذلك المعسكر المقابل : معسكر " السردية الكبرى " القديمة: سردية التفسير المغلق لكل من لاهوت القديس وفكر الفيلسوف السائدة أو المسيطرة فى عالم " اسم الوردة " ..لعله أن يكون المثل الأنموذجى النهائى لمعسكر تلك السَّردية ، ليس فقط لأنه كان السبب المباشر فى سلسلة " الجرائم " الغامضة التى واجهها ويليام من بسكرفيل بمبادئ سرديته الساذجة الجديدة (ساذجة كانت ما تزال رغم فعاليتها فى كشف غوامض كثيرة فى النسيج الواقعى / الفكرى لعالم السَّردية القديمة المغلقة) .. وإنما لأن جورج من بورجوس هو الذى " كان " يقف كالتنين الخرافى فى الأساطير القديمة ، حارساً على "البوابة المحتملة " لإمكانية أن تخسر " السَّردية القديمة " أساس وجودها ، ألا وهى بوابة : " التفكير النقدى " الحر الذى تتضمنه " الكوميديا "وقف جورج من بورجوس حارسا كالتنين الأعمى ، يمنع و" يقتل " بالسُّم الذى نقع فيه المخطوط الضائع- الطالبين المتطفلين حتى لا يفتح "الضحك " باب السخرية أو التهكم الذى يمكن أن يفضى إلى هدم المقدسات (الأيديولوجية؛ الاجتماعية .. الخ) التى تقوم عليها السَّردية كلها (لنتذكر باختين عن رابليه !). والمدهش فى نسج إيكو لـ" جدلية " هذه الحراسة الصماء للسردية القديمة ، أنه يلملمها من كل خيوط " عقلانية " السَّردية ذاتها : من أحجيات الأرقام، إلى ميكانيكا التروس، إلى متاهات الدهاليز، إلى كيمياء السموم، إلى محاجات المنطق الموجهة لتبرير- وليس لمجرد تفسير- اللاهوت المغلق، المحرم على الفحص- وليس مجرد النقد ؛ وأسلوب حفظه الوحيد هو " النقل " اعتمادا على الذاكرة (ذاكرة واحدة أحياناً ؛ ولعل تجسيدها الفنى- بالغ الذكاء فى الرواية- هى أسلوب "حفظ " المكتبة- التى تعد فى ذاتها التجسيد المادى للسَّردية التقليدية المغلقة كلها :

فـليس للمكتبة " أرشيف "و ليسبت مرتبة حسب الموضوعات ، ولا حتى حسب أسماء المؤلفين أو تواريخ الصدور ، وإنما هى مرتبة حسب تتابع زمن ورودها للمكتبة ؛ أى: حسب تسلسل زمن " ظهـور " كـل جـزء مـن مكونات " السَّردية " العامة كلها ، كيفما اتفق ؛ والجميع يعتمدون على ذاكـرة راهـب واحد يحفظ هذا التسلـسل وأماكن وضع المكونات وأزمنة تأليفها وأسماء مؤلفيها .. إلخ .. ذاكـرة واحـدة ، تـنوب عـن عقـول الجميـع وعن أى ترتيب موضوعى لمكونات السَّردية ، فـالترتيب الموضوعى ذاته سيكشف (يفضح ؟) وجودها ؛ وهو باب محتمل آخر للنقد ، يكشف المتناقضات على الأقل ..

غـير أنـه- مثلما أكد التاريخ الشكلى لهذه السَّردية ، أو مثلما أكدت كتابة تاريخها من خارج الـتاريخ الفعـلى لعلاقتها بعقول الناس ومعتقداتهم وخيالهم (ومصالحهم ؟).. مثلما أكد هذا النوع مـن كـتابة الـتاريخ " مـن خارجه " .. كان لابد أن تحترق "المكتبة" وأن يبدو الأمر كما لو كانت السردية المغـلقة القديمة قد بادت فى الحريق وهلك معها تنينها الحارس (وأيضا حسبما تقتضيه تركيـبة مجموعـة / مـنظومة " علامـات " الـرواية- عـلى المسـتوى الدرامـى) .. رغم أن السردية الجديـدة الـتى مثـلها ويـليام مـن بسكر فيل- لم تكن قد أكملت زمن " حملها " فى رحم التاريخ الشـامل ولم تكـن قـد تهيـأت لأن تولـد بعـد .. لـن تولـد هـذه السَّردية الجديدة ، سردية العلم التجريـبى والـتفكير الوضعى المـنهجى- بصـوره المختـلفة المتكامـلة- المرتـبط بذلـك العلم- ولادتها الشـرعية إلا بعـد قـرنين عـلى الأقل من عصر ويليام من بسكر فيل- تلميذ روجر بيكون- واحتراق مكتبـته السَّـردية القديمـة فـى نهايـة " **اسم الوردة** " .. أى عندما تتكامل دلالة أعمال الفلكيين والفيـزيائيين الجـدد : كوبر نيكوس وجاليليو وكبلر ، مع أفكار بيكون " الثانى " .. فرانسيس ، لكـى يثبتوا أن " كـرة الأرض تـدور " .. فـيمكن- بـناء على ذلك أن يوجد " بندول فوكو " الذى يجعلنا نرى الأرض تدور؛ أو يجعلنا نرى دوران الأرض ، ونحن معها ..

لـيس هذا فحسب؛ فالسردية القديمة ذاتها لن تموت هكذا " ميتة المفاجأة " فى حريق هائل واحـد، ويـبدو أن إيكـو يـدرك " جدلية " العلاقة (العلاقات) بين التجليات والمكونات العديدة لكـل مـن السرديتين (وعلاقاتهما بكل من عقل الإنسان ومستويات وجوده الاجتماعى / الثقافى) إدراكـا أعمـق بكـثير- وأكـثر صدقاً مـع التاريخ الفعلى- مما قد يوحى به الإدراك السطحى لدلالة احـتراق المكـتبة فـى نهايـة أحـداث : " **اسم الـوردة** " .. أو لدلالة مواجهة حركة " البندول " الأبدية فى بداية- ثم فى نهاية " **بندول فوكو** " ..

فى كتابه : " **التأويل والمبالغة فى التأويل** "[9] يدرس أومبيرتو إيكو بشئ من التفصيل والكثير من المعرفة المعلوماتية أصول فكر النزعة الهرمسية[10]، فى القرن الثانى للميلاد ثم إحياء هذا الفكر فـى نزعة عصر النهضة الأفلاطونية الجديدة ، وتجديده خلال القرن السادس عشر فى إطار عملية مـــزج الكابـالا[11] اليهوديـة بالمسـيحية (الشعبية) خـارج إطـار الفكـر الاسكولائى الـــرسمى للكنـيسـة (الكاثوليكيـة). ويوضـح- بتفصيل كـامل العلاقـة المعقـدة بـين هـذا التجديد الأخير والـولادة المتعثرة للعلم الحديث (وهى علاقة لم تكن دائما ذات طبيعة عدائية) ؛ ثم يواصل إيكو الكشـف عـن مظاهـر اسـتمرار وجود كل من النزعة الهرمسية ممتزجة بالكابالا اليهودية فى الفكر المعاصر، ويقول: إن النزعة الهرمسية تقوم على رفض مبدأ :عدم التناقض : مبدأ (أو بدهية) أنه لا يمكن للشئ أن يوجد ، وأن لا يوجد فى وقت واحد: إن " هيرميس " . وهو " الإله " الرئيس فـى الفكـر الهرمسى ، إله غامض متحول ليست لــه صـورة ثابتة ولا حال مستقر ولا " إرادة " نهائيـة ، وهـو يمـثل عمـلية " تحـول Metamorphosis" دائمـــة (وهـو لهـذا- كـــان أول راع للفـنانين والـتجار واللصـوص والرحالة .. وكذلك للعرافين: مؤولى الأحلام والرؤى والنبوءات، وللمتـرجمين، ويقـول :

> " **ليس للتأويل حدود ؛ هو عملية لا نهائية . إن محاولة الوصول إلى**
> **معنى نهائى ، بعيد عن المتناول القريب ، تؤدى إلى القبول بانزلاقٍ-**
> **أو بانجراف للمعنى لا ينتهى أبداً .. إن كل شئ- سواء أكان أرضياً**

أو سماوياً ،.يخفي سرا ما . وفي كل مرة يُكتشف فيها سرٌ ما فإنـــه
سوف يشير إلى سرٍ آخر في حركة دائمة نحو سرٍ نهائي . غير أنه لا
يمكن أن يكون هناك سر نهائي . إن السر النهائي في " المعرفـــــة "
الهرمسية هو أن كل شئ سر ؛ ولهذا فلابد أن يكـــون السِّرُ الهرمسيُ
سرًا خاوياً (لا يخفي شيئا) .. " (ص٣٢ المصدر السابق)

النزعة الهرمسية ، ليست - إذن - سوى أحد تجليات أو مكونات " السّردية " القديمة : سردية قيام " الوجود " الأرضي والسماوي معا على أساس من إرادة عُلْوية ؛ أعطاها العقل الإنساني تأويلات بلا نهاية ، كان بعضها مفتوحاً ، والكثير منها أصر على أنه "التأويل " الوحيد ، والنهائي ، مغلق لا يسمح بغيره ولا بتغييره هو نفسه. فيما يبدو لـ " تأويل " إيكو نفسه ؛ أن السّردية الجديدة العلمية / الحداثية سردية قابلية الوجود لأن يُعْرف وأن تُسبر أغواره وأن تكشف قوانينه ؛ وهي ذاتها سردية استحالة معرفة الوجود كل مرة واحدة وإلى الأبد ؛ وتأكيد أن كل اكتشاف لحقيقة أو قانون هو محض اكتشاف مؤقت ؛ وأن ما يقام على مثل هذا الكشف المؤقت والجزئي لابد أن يكون مؤقتا وجزئيا بدوره .. يبدو من هذا التأويل أنه " من البدهي" أن تقوم علاقة " تداخل " بين السرديتين ؛ رغم أنه يبدو " من الخارج " فقط أن السّردية الجديدة حاولت ، وما تزال تحاول ، أن تقضي على القديمة ، وأن تحل محلها .. إن " بندول فوكو " المتدلي من قبة متحف سان مارتان دي شان Saint-Martin des champs من نقطة في مركز " صُرّة " القبة ، لكي تثبت حركة " الثقل " من الشرق إلى الغرب وهو يتطوح في الوقت ذاته من الشمال إلى الجنوب - أن الأرض تدور طبقا لما " اكتشفته " أول أسس السّردية الجديدة ، فخاضت بسبب كشفها - أول المعارك وأشهرها " مع " و" ضدها " السّردية القديمة. إن هذا البندول - بكل ما يمثله بالنسبة للسردية الجديدة ، هو نفسه يخفي سرًا ما ، يؤدي كشفه إلى سرّ آخر ؛ بل إن ما يحيط به من آلات ، ومركبات ومعدات وما لانهاية من " مخترعات " جاءت نتيجة لتطبيق مكتشفات " السردية " الجديدة نفسها ، كلها - بل كل منها - يخفي سراً ما ؛ يشير بشكل أو بآخر ، ومن زاوية أو أخرى ، إلى " ما لا نهاية " مركزية ما ، ولذلك ألم يكن غريبا ، أن يشعر جاسوبون ، راوي "بندول فوكو " وأحد أبطالها الثلاثة بأنه :

" وهكذا . لم تكن الأرض هي مـــا حدقت فيهـا بعيني ، إنما السموات ،
حيث يكمن لغز السكون المطلق . لقد (أخــبرني) البندول أنه بينما يتحرك
كل شئ - الأرض والمنظومة الشمسيـــة ، والسّـــدم والمجرات والثقوب
السوداء ، وكل أبناء التمدد الكـــوني الهائل - فإن نقطـــة وحيدة تقـــف
ساكنة : قطبٌ ؛ ثقبٌ ؛ سنٌ ، يستطيـع الكــون أن يتحرك (دائراً) حوله .
أنا أيضا أدور مع الجميع ، غير أننـــــي أستـــطيع أن أرى الواحـــد ،
الصخرة ، الضمان ، سحابة الضباب المضيئـــة التـــي ليست جسداً ، ولا
شكـــل لها ولاوزن ولا كـــم ولا صفـــة ؛ التي لا تبصـــر ولا تسمـــع ،
و لا يمكـــن إدراكهــــا بالحـــواس ؛ والتي لا توجد في مكان ، ولا فـــي
زمن ، وليســت نفســاً ولا ذكــــاءً ولا خيــالاً أو رؤيا أو رقماً أو نظاماً
أو مقياساً . ليست ظلمة ولا نورا ؛ وليســـت خطـــأ ولا هي صواب "[١٢]..

فـي " المتحف " حيث يشير البندول إلى تلك " النقطة " القطب ؛ الصخرة ، الضمان ، التي جعلها عقل جاسوبون ورؤيته مركزا تلتقي عنده دلالة (دلالات) السرديتين جميعا - في هذا المتحف ، الذي يبدو لأول وهلة كأنه النصب التذكاري لتأكيد انتصار وسطوة السردية "العلمية التكنولوجية " الحداثيـة الجديـدة ، فيه تتجلى - على العكس - دلالة وشواهد " وحدة السرديتين " وعدم تناقضهما ؛ شكليا ، على الأقل :

... " وبعد هذه السلسلـة من الآلات القديـــــمة - التي كانت تتحرك في
زمن سابـــق ، وهي الآن ساكنة وقد صـــدئت نفوسها ، لتصـــبح
مجــــرد نماذج للكبرياء التكنولوجية الحريصة على استعراضها لكي

> يبهـــر الزائرين– بنصب " كورس الاستقبال " يحرسه من اليســـار أنمـــوذج تقريبى لتمثال الحرية الذى صممه بارتولدى لعالم آخـــر ، و مـــن اليمين تمثال لباسكال[١٣] هنا يحيـــط بالبنـــدول المتأرجح — مـــن الجانـــبين– كابوس عالم حشرات مصاب بالهلـــوســـة : كـــلابات وكمـــاشات وهوائيات وملاقط وزنبركات وأجنحـــــة: مقـــبرة لجثث ميكانيكية تبدو كما لو كان من المكن أن تبدأ العمـــل مــــن جــــديد فى أى لحظة– ومغناطيسات ومحولات تيار مستمـر و مــــولدات ومقلبات وآلات بخارية ومحركات . وفى الخـــلف ، فـــى القاعة المؤدية إلى الداخل ، فيما وراء البندول ، تستقر تماثيل الأصنام الأشــــورية والخلقدونية والقرطاجنية ؛ تماثيل ضخمة لـ " بعـــل " كانت بطونهـــا تلمع بالنار الملتهبة منذ أزمنة بعيدة، وتوربينـــات محـركات نورمبرج التى ما تزال قلوبها تلمع فيها المسامير :تلك كانت ـ فـــى زمـــن مــــا– محركات للـطائرات . وهى تشكل الآن باقـــة مــــرعبة من ضحايا الجـــذام استلقـــــت على الأرض تتعبـــد للبندول ؛ كمـــا لـــو كانت سلالـــة العقل والتنوير قد حكـم عليها بأن تقف– إلى الأبد– حارسة ساهـــــرة على الرمز المطلق للتراث والحكمة " . (الرواية ص٧) .

فـإذا كانت هذه هى رؤية جاسوبون لهذا " المتحف / العلمى / التاريخى / التكنولوجى " فإن جاسـوبون نفسـه يـبدو مـن الـبداية تجسيداً لهـذه العلاقـة الخفيـة ، المتوترة والجامعـة بـين "السـرديتين": إنـه بـاحث أكـاديمى " منهجى " علمى معاصر ، نبدأ الرواية وهو مشغول بكتابة رسـالتـــه الجامعيـــة لـــدرجـة الدكـتوراه حـول " تـاريخ فرسـان المعبد ولغزهـم **Knights Templars** " أو : Knights of the Temple ؛ غـير أن "الـلغز " أو : " السر " مرة أخرى سـيكون هـو همـه الأول ؛ بعـد لقائـه بزميـليه : بيلـبو– الـثورى " المـادى " القديم الذى أنهكت تحـولات العالم وإحباطاته كلا من ثوريته وماديته– اللتين تعتبران أكبر وأخطر منتجات " السردية " العـلمية الجديـدة فـتحول إلى " مـتفرج " عـلى هذا العالم ومتهكم عليه ، مندمجا فى تكوينه " اللاعقلى / المخطـط " فـى وقـت واحـد ؛ ثـم ديوتالـليفى Diotallevi اليهـودى المتمـلص من " اليهوديـة " بوصـفها دينا ؛ لاجئا إليها بوصفها " لغزا هرمسياً " فى صورة الكابالا : اللغز الذى سـوف يسيطر على " عقل " الأكاديمى الحداثى جاسوبون لكى يبنى " حكايته " لعملية اكتشاف "الخطة " السرية للفرسان التى وضعها من بقى من قادتهم بعد أن قضى عليهم ملك فرنسا فيليب العـادل عام ١٣١٠ .. وتحويله عملية "اكتشاف" الخطة إلى عملية " اختلاق " خطة لا وجود لها إلا فى عالم " الأسرار" المنتشرة بين كل الثقافات وعبرها: من البرازيل إلى التبت مروراً بكل الشرق الأوسـط والعـالم المتوسـطى وأوروبـا الأسـرار " عابـرة الـثقافات " وعابـرة العصـور أو الأزمـنة : فالخطة نفسها ، تمتد بين هموم-خوفو وعصره وبين " كومبيوتر " ديوتالليفى : الكمبيوتر المسمى: "أبو العافية Abullavia " الذى تحول من أكمل تجليات " الحداثة " إلى بوابة ذات اتجاهين : نحـو مـا بعـد الحداثة ؛ ونحو ما قبلها ، دون تحديد لاتجاه ما هو : إلى الأمام ، أو ما هو: إلى الخـلف : ذلك أن كل شئ فى " بندول فوكو " يؤكد تلك العلاقة المتوترة الجامعة بين السرديتين ويجسـدها؛ تخـرج الجديـدة مـن قلب القديمة لكى تعارضها ، ممتزجة بها ، وتحل محلها– فى صـورة جديـدة ، دون أن تـلغيها : فـلا يمكـن لأيهما أن تخلى المسرح تماما للأخرى : لا مسرح "المجـتمع / المعـرفة " ولا مسـرح "العقـل / الخيـال " .. وذلـك أن الـتوحد الإنسانى "الروحى / العقـلى " و" الفـردى / الجمعى " سويا لا يمكن أن يتوقف عن إيجاد– أو حتى عن خلق " سر " ما ولا عن محاولة فض مقاليد ما أوجده أو تخيله من أسرار ..

فـــى كتـابه الصغـير المهــم: " المرض حتى الموت **The Sickness Unto Death**": (١٨٤٩) يؤكد سورين كيركجارد أن " اليأس " أو " القنوط " هو ذلك المرض الروحى الذى لابد أن

يؤدى إلى " الموت : موت النفس (الروح) الإنسانية " .. ويقول : إن أخطر أنواع القنوط وأكثرها شيوعا هو النوع الذى يعجز الناس عن اكتشافه داخلهم ؛ بل قد يعتبرونه - خطأ - عكس حقيقته . وفى مجتمع خلا من الروح استولت مؤسساته على وظائف الروح حتى بالاسم لا تبقى أسس حقيقية للروح أو للذات الحقة ولا يوجد أثر لهذه الأسس فى أشكال الحياة المتفق عليها والراسخة . حينذاك تميل الإمكانيات الروحية إلى أن تجد لنفسها ما تحتاج إليه من متنفسات خارج تلك الأشكال ، فتعثر عليها فى الجنون أو فى التسمم الدينى أو فى عبادة الجمالى: (الجميل أو المتظاهر بالجمال) أو فى السياسة الطوباوية ".(٤٠) ورغم أن كير كجارد قد رأى أن المخرج الوحيد للروح الإنسانية ، الذى يحقق لها تكاملها ويعيد إليها إحساسها بأنها "روح حقيقية " مستقلة ومتكاملة وحرة ؛ هو " الإيمان faith " أو : " الاستعداد لقبول مهمة أن تصبح ذاتا تسيرها قوة علوية ما - ولا تسير هى نفسها بنفسها " .. رغم أن كيركجارد رأى ذلك ، فإننا لابد أن نفكر فى المخرج الذى رآه - أو حتى "تمناه" ذلك المسيحى : " المؤمن دون حاجة إلى مؤسسة ولا وسيط " باعتباره المخرج "الوحيد" الممكن فى تصور هذا الفيلسوف الرافض لكل من التكريس الهيجلى للدولة الطاغية وللمؤسسة الكهنوتية ، والمتمرد على بدايات تحول " المؤسسة الحداثية " : مؤسسة السلطة التى : " استولت على وظائف الروح حتى بالاسم " .. ولكنه الرافض أيضا للطريق " الضد / هيجلى " الآخر الذى كان كارل ماركس قد بدأ تأسيسه قبل صدور " المرض حتى الموت " بعام واحد (البيان الشيوعى - ١٨٤٩) .

و لكن كير كجارد (أو حتى ماركس) ما كان يتخيل أن تندمج " المتنفسات الخمسة جميعاً (الجنون والتسمم الدينى وعبادة أى من - أو : كل من .. الجميل والمتظاهر بالجمال والسياسة الطوباوية) وأن تبتكر " الحياة " الإنسانية مزيدا من تلك المتنفسات الزائفة أو تعود إلى متنفسات زائفة قديمة تصوغ منها جميعا سلسلة من الأسرار المعقدة لكى تستخدم المزيج فى تصور واقعها شديد التعقيد وحل إشكالياته دون أن تفكر للحظة واحدة فى "السِّر" التقليدى - أو حتى الحل - البسيط (الساذج - ربما حتى من منظور العقلانية المتطرفة !) وهو الإيمان والتسليم لقوة علوية ما بتسيير " الروح " .. ذلك أن كيركجارد - فى منتصف القرن التاسع عشر وفى ظل "إصلاح دينى " مأمول ومتاح يسانده إصلاح سياسى / اجتماعى مأمول ومتاح أيضا - كان " يمكن " أن يأمل فى أن تستعيد " السَّردية " القديمة نقاءها الأول السابق - حتى - على كل من : "رؤى القديس " توما الاكوينى (الذى حول .. الإيمان .. إلى عقيدة) ومنطق الفيلسوف (أرسطو الذى استخدمته مؤسسة العقيدة لكى تتمكن من الاستيلاء على وظائف الروح!) .. وما كان يمكن أن يتصور " الوضع " الذى واجهه أومبرتو إيكو فى أواخر القرن العشرين : بلغت " سردية " الحداثة الجديدة منتهاها إلى قدر من التعقيد يفوق قدرة حتى " المؤسسات " التى أنشأتها على الفهم - وأحياناً حتى - على مجرد السيطرة (وهى السردية التى قامت فى الأصل على كل من: الفهم و: (تحويله إلى أداة لتحقيق السيطرة).. ربما كانت " السردية " القديمة التى حاولت احتكار " السِّر" بإلغاء كل الأسرار السابقة أو مصادرتها، وإقامة " سرّها " الخاص على أساس من القوة ذات البناء الصارم (يبدو منطقيا ومفروضا فى آن) .. قد تحولت إلى إحدى أدوات السردية الجديدة لتحقيق السيطرة بالقوة إن استعصى الفهم أو إن استعصت السيطرة عن طريق مجرد الفهم، لذلك أصبح من "الواقعى " - إن لم يكن من الضرورى - أن يسعى الروح الإنسانى - فى توقه الدائم إلى إيجاد أسرار وفض مغاليقها ؛ ذلك التوق الذى يدفعه البحث عن متنفس من يأس - أو قنوط - كير كجارد، ولكن يحكمه السجن داخل احتمالات المتنفسات الخمسة الممكنة - أصبح من الواقعى أن يكتب " مستكشف " لأصول ومسيرة السرديتين معا - مثل أومبيرتو إيكو - عن ذلك السِّر المختلق الجديد (أو عن " أحد" الأسرار المختلقة) الجامع للعديد من أسرار السِّرديتين المتصارعتين المتمازجتين ، واللتين تتخلق فى رحم تاريخهما المشترك أسرار كثيرة ..

للسِّر الذى اكتشفه - ثم اختلقه جاسوبون وزميلاه تجليان رئيسيان يسيطر أولهما على "البنية " الخارجية للرواية ، ويترامى الثانى على طول امتداد(نسيج) النص الروائى كله : أما البنية فتتشكل باعتبارها الكشف الجديد (أو مجرد كشف جديد) لدلالة " شجرة السيفيروت

Seferot Tree "[١٥]" التى تتصدر صورتها الكتاب (شكل١) وتتحول أسماء " تجلياتها " العشرة إلى عناوين " أبواب " الرواية العشرة أيضا : كيثر (التاج)، حوخمة (الحكمة)، بيناه (الفهم)، حيزيد (الرحمة)، جيفوراه (الحكم / القانون / الشريعة)، تيفيريت (الجمال) نيساه (الأبدية / الأزلية)، هود (الجلال / العظمة)، ييسود (الأساس)، ملكوت (الملكة) . وأما "النسيج " الروائى - مادة الحكى - بلحمته وسداه فيتشكل داخل تلك البنية وتتشابك خيوطه: من حانة للمثقفين المحبطين فى المدينة الإيطالية الحديثة (ميلانو) إلى شوارع المدينة نفسها التى تموج بمظاهرات- ومعارك- اليساريين والفاشيين " الثائرين " ضد منظومة مدينتهم " الحداثية " التى يرفضها كل منهم من زاوية معارضة لزاوية الآخر أو نافية لها : يريدون تقويضها كل بأداته الخاصة ، فيما هى تتقوض وتتحول بكل مكوناتها إلى مجموعة من الألعاب الاجتماعية/ المعرفية / التكنيكية / اللغوية الخالية من أى دلالة منطقية أو معنى ملموس. لا شئ فى هذه " المدينة " يرتبط بعلاقة واضحة بإحدى المكونات الرئيسية الكبرى للسردية الجديدة التى يوحى " العصر " بأنها قد فرضت سيطرتها منذ بدأت السردية القديمة فى الاندثار مع " حريق " المكتبة القديمة الهائل فى دير : " **اسم الوردة** ". على العكس ، فالمنطق الاستقرائى ، والاستدلال التجريبى الذى بدا " هناك " وكأنه يرسى أسس " الحداثة " وسرديتها الجديدة ، يبدو الآن وكأنه قد فقد ثوابته : إن بيلبو العلمانى اليائس وديوتالليفى اليهودى الكابالى ، يريدان تأسيس معهد أكاديمى لدراسات اللامعنى المقارنة Comparative Irrelevance – وفى المشهد أو الموقف الطويل فى الحانة مع جاسوبون - فى بداية علاقتهم الثلاثية الفريدة - يتبادلون حوارا يؤكد أنه لا معنى لأى شئ ؛ ولا "حقيقة " كامنة فى أى شئ : لا الدولة، أو الكنيسة ، أو الأحزاب، أو الثورة، أو العلم، أو الفن، أو التاريخ، أو الدين أو الفلسفة، أو الأشياء المتعينة التى أنتجتها "التكنولوجيا العلمية "، أو " المعرفة "- بأسرها- بالمعنى الذى أنتجه العلم التجريبى الحديث- وأساسه الاستقرائى / الاستدلالى- . وذلك رغم أن مهنتهم فى دار النشر هى " تدقيق " تلك المعرفة بالذات ونشرها (أو : هكذا كان) فمثلما يحدث فى الحانة وفى شوارع المدينة حيث يتخلى الناس عن أسس " حداثتهم " وعن معالمها؛ سوف تصبح مهمة دار النشر هى تدقيق " معرفة " من نوع آخر، ونشرها: نوع "هجين" تختلط فيه كل " النماذج / الضد " للسرديتين : القديمة والجديدة معا ..

يتشعب النسيج الروائى منطلقا من خلفية المدينة (دون خيط واحد ينطلق من الدين أو مؤسسته الرسمية- الكنيسة- ودون خيط يؤدى إليه) . وتتلخص الخلفية كلها فى بؤرتين : الأولى هى: حانة بيلارد ، حيث يتآخى ممثلو كل تيارات الحداثة- متناسين حروبهم " الأهلية" عندما ينزاح حجاب الوعى؛ يكتشفون أنه لم يبق من أسس " سرديتهم " سوى القدرة العلمية على الكذب وحفظ النظام ، حيث يمكن كتابة التاريخ السياسى لسنوات " نهاية الحداثة " تلك- من ١٩٦٨ وما بعدها- من خلال " ارتقاء شراب المثقفين من الويسكى العادى المخلوط وتحوله إلى الويسكى المعتق ، ثم إلى خلاصة الويسكى النقى الفاخر ! " ..

أما البؤرة الثانية فهى : دار جاراموند للنشر- Garamond Press التى ستتحول من دار لنشر علوم " الحداثة " التجريبية الوضعية إلى نشر " الخرافة " المدعمة بالعلوم ذاتها . فى الحانة، يكتشف الثلاثة المعنى الجديد للحكمة ،أو: البحث عن " السر "، وهو البحث الذى سينتهى إلى " اختلاق " سر خاص بهم : كان جاسوبون قد اختار دراسة " اللغويات " : لا الأدب، أو التاريخ، أو السياسة : " ربما لأننى كنت على الدوام محاطا بالحماس فى الصباح؛ فقد وصلت فى الأمسيات إلى مساواة التعلم واكتشاف المعرفة بالشك . أردت أن أدرس شيئا يلتزم بما يمكن توثيقه فى تعارض مع ما لم يكن سوى مسألة رأى "- (الرواية ص٤٦) .. وللأسف يكتشف فى دار النشر أن "الشئ الذى يلتزم بما يمكن توثيقه " ليس علم اللغويات، وإنما الموضوع الذى ظن أنه يستطيع بدراسته لغويا أن يفضح الخرافة لكى يكتشف مع زميليه أنها أصبحت هى " الحقيقة "، لأنها أصبحت هى : " ما يعتقد الناس بقوة أنه موجود "؛ كان قد وضع خطة علمية لرسالة عن " فرسان المعبد " على أساس أن يفضح خرافة أنهم لا يزالون موجودين بعد

سبعة قرون من هلاكهم لأنهم إذا كانوا لا يزالون، فإن الموجودين : " ليسوا فرسان المعبد " .
ولكنه في دار النشر سوف يكتشف أن نشر ما هو " خرافي " ومتعلق "بالأسرار " أضحى هو ما يؤمن به الناس بالفعل ، وبأنه "الموجود " الفعلي . في دار النشر سوف يتعرف مع زميليه الكافرين ـ بما قامت عليه " الحداثة " وبما أنتجته مثله تماما على من يتوهم أن هناك " خطة " وضعها الفرسان قبل هلاكهم أو من بقي منهم ـ: خطة ذات مراحل ترتبط بكل "علوم" الأسرار القديمة و" منظماتها " السرية ولغاتها الشفرية ، وخرائط ألغازها، و طقوسها وتعاليمها ، ممتدة عبر الزمان وتحيط بكرة الأرض . وعندما غادرهم هذا الشخص نصف المخبول في ظنهم على الأقل (الكولونيل أردينتي) عرف جاسوبون وزميلاه أنهم: " كانوا قد بدأوا يلعبون بالنار: النار الإغريقية ، التي تحرق وتدمر ": سوف يلحق الدمار بتماسك أي واحدة من السَّرديتين ونقائها : فإذا كانت السَّردية القديمة في شكلها " الحميد " الرسمي والعلني قد انتهت إلى استيلاء المؤسسة على وظائف الروح، وانتهت في شكلها "الخبيث " المضاد والسِّري أو الخفي إلى ذلك الخليط الممتد من معابد إيزيس الرومانية إلى " علم الأرقام Numerology " الفيثاغورثي إلى أسطورة فرسان الكأس المقدس Knights of the Graal ، إلى أسطورة لغز فرسان المعبد، إلى حكمة الكابالا وإلهها الخفي الذي يتكامل عبر فيوضاته __ أو تجلياته __ لكي يتجسد في " أبنائه " المختارين في النهاية ليحكم العالم من خلالهم؛ وبذلك تستولي " الخرافة " نفسها على وظائف الروح .

إذا كان هذا هو مآل السردية القديمة بوجهيها فإن السَّردية الجديدة لم تكن أحسن مصيراً : أصبحت اللغويات والرياضيات وأنواع المنطق الحديثة أداة لصنع "ذكاء " قادر __ في أقصى إمكانياته __ على إنتاج " صورة " لا " إبداع " حقيقي فيها تحل محل الحقائق التي بدأت العلوم القادرة على " التوثيق " و" التأكيد " رحلتها للبحث عنها، وأصبح " التاريخ " شبكة محكمة من " المؤامرات " أو " الخطط " فيما أصبحت الفلسفة ـ كما أصبح العلم ذاته ـ مجرد " آراء" تدحضها آراء أخرى ، أو احتمالات قد تتحقق أو قد يتحقق عكسها. فلماذا لا يكون مصير السرديتين معاً أن تتوحد بقايا كل منهما ؟ بل قد يمكن أن نقول : أن تنشأ الصورة الجديدة لهما معاً أو : التركيب الجديد Synthesis الناشئ من تلك البقايا ؛ أو الناشئ حتى – من : تحولات السرديتين لكي يصبح " التوهم / الحقيقة "، وكشف " سره " هما الشغل الشاغل للجهد العقلي المعاصر ، أو المستقبلي طالما أن " الخرافة " المدعومة بالوثائق و" العلم " والصور الكاذبة المصنوعة " علمياً هما كل ما بقي من السرديتين معاً في " اعتقاد " الناس ، متمازجين ، متكاملين ، متمتعين بـ " وجود " حقيقي وملموس ؟!.

في كتابه النظري المشهور: " العمل المفتوح "[١٦] يبدأ اومبرتو إيكو الفصل الثالث تحت عنوان: " التفتح ، والإعلام ، والاتصال " بالسطور التالية :

> **" في تكريسها للبنى الفنية التي تتطلب مشاركة خاصة من جانب المتلقين ، فإن البيوطيقا Poetica المعاصرة لا تفعل سوى أن تعكس انجذاب ثقافتنا إلى " غير المحدد Indeterminate " لأن كل تلك العمليات التي بدلاً من أن تعتمد على تتابع ضروري وأحادي المسار للأحداث ، فإنها تفضل أن تكشف ميدانا فسيحاً من الإحتمالات وأن تخلق مواقف " غامضة " مفتوحة أمام كل الاختيارات والتفسيرات الفعالة " (ص ٤٤) .**

وعلى ذلك؛ فإننا نعتقد أن روايتي إيكو ـ **اسم الوردة وبندول فوكو** ـ تطرحان ـ بالتأكيد ـ احتمالات عديدة أخرى للتفسير ، وقراءات بلا حصر. وقد تتميز "**بندول فوكو** " بشكل خاص بهذه الخاصية؛ بوصفها " عملاً مفتوحاً Opera Operta" إلى درجة هائلة ؛ خاصة فيما يتعلق بالمغزى المحتمل (الدلالات المحتملة) لربط بنية الرواية بشجرة السيفيروت في الكابالا اليهودية من خلال علاقة كل باب من أبواب الرواية باسم (ودلالة) كل فرع من فروع الشجرة العشرة (وقد يكون المغزى القريب؛ والمرتبط بزاوية القراءة السابقة ـ هو أنه : لا تاج في البدء ولا مملكة في

النهاية ، وأن " الشجرة" كلها فى النهاية ليست سوى " خطة " أخرى غرسها فى "اليقين " المزيف وهم "قديم" متأصل): وأيضا فيما يتعلق بالمقتطفات التى يبدأ بها إيكو " فصول " الأبواب، بعدة لغات ، وكلها تشير إلى " خفايا " السِّر الذى :" تشيده / تكشفه / تنفيه " الرواية فى آن معاً : سرّ خطة فرسان المعبد وما يرتبط بها كأسطورة اليهودى التائه ، وأساطير منظمات "سرية / خرافية " الطابع أخرى كثيرة . ويلفت النظر أن بعض هذه المقتطفات أخذت من كتابات " معاصرة " يعود بعضها إلى ما قبل عام نشر الرواية (١٩٨٨) بسنوات قليلة قرب أواخر القرن العشرين ؛ الأمر الذى يشجعنا على أن نتمسك _ إلى درجة معقولة _ بقراءة للرواية تقول بأن إيكو كان يريد أن يطرح قضية مصير السرديتين الكبيرتين وتلاقيهما ، بل تفاعلهما وامتزاجهما : سردية العصور الوسطى ، وسردية "الحداثة" التى تلتها وبعض السرديات الجانبية لكل منهما ، من منظور مختلف (معارض ربما) لمنظور فرنسوا ليوتار ، قد يكون أكثر صدقاً و" واقعية " وأكثر خصوبة ، وإخصاباً للنظرية الثقافية التى أراد إيكو أن ينقذها من فشل الفلسفة ! .

الهوامش :

(1) Bloomington :Indiana. U.P.1990

(2)**Umberto Ecco : Philosophy ; Semiotcis and the work of Fiction** . Polity Press; Cambridge 1999 . P.1.

(٣) المصدر السابق ص ١٤٥.

(٤)المصدر السابق ص ١٤٦.

(5) Joann Cannon : **The Imaginary Universe of Umberto Ecco** - Modern Fiction.S.Winter 1992 - P.P : 895-905

(6) **The postmodern Condition** (1979) trans-Manchester U.P 1984 .

(٧) القديس توماس الأكوينى (١٢٢٤ ١٢٧٤) Aquinas, St Thomas أكبر فلاسفة اللاهوت الكاثوليك فى العصور الوسطى وعلمائه؛ ترك كمية هائلة من الكتابات (فى أقل تقدير تبلغ ٨ ملايين كلمة)، جاء أكثرها فى صور تعليقات على الأناجيل ، وعلى فلسفة أرسطو ومنطقه، وبعضها جاء فى صورة " مناقشات جدالية " حول طبيعة الحقيقة، وقدرة الله، وعن النفس، والروح، وطبيعة الشر. وأشهر أعماله الآن " رسالتان فى اللاهوت " الأولى عن : " صدمة الإيمان الكاثوليكى فى مواجهة الأمم " والثانية فى اللاهوت الصرف. ومات قبل إتمامها ، وكان قد توقف عن الكتابة بسبب " رؤيا " عاناها أثناء القداس ، ومات بعدها بشهور قليلة .

(٨) روجر بيكون (١٢١٤ ١٢٩٢) فيلسوف وعالم إنجليزى . ولد فى إيلشستر بمقاطعة سوميرسيت ، وتعلم فى أوكسفورد حيث صار زميلا لروبرت جروسيتيست Robert Grosseteste أسقف لينكولن وصديقه، واسع النفوذ فى الكنيسة الإنجليزية وفى الدولة على حد سواء ، ورائد حركة الاصلاح " الأخلاقى " بين كهنة الكنيسة البريطانية، وعالم اللغة، والعبريات، واليونانيات، إضافة إلى تأليفه تعليقات عديدة على "فيزياء - طبيعيات " أرسطو، وتأكيده أهمية المعرفة " العلمية " .. مما كان له عظيم الأثر على بيكون نفسه حتى جعله يتوقف عن دراساته اللاهوتية ليتفرغ لدراسة اللغات القديمة (اليونانية والعبرية والعربية) والعلم التجريبى ، وفى عام ١٢٥٠ عاد إلى أوكسفورد وانضم إلى الرهبنة الفرنسيسكانية غير أن الشكوك أحاطت بإيمانه فمنع عام ١٢٥٧ من التدريس والوعظ وأرسل إلى دير الرهبنة فى باريس، ولكن البابا كليمنت الرابع سمح له بالعودة عام ١٢٦٥ حيث واصل " بحوثه وتجاربه " كما واصل الكتابة، غير أنه منع مرة أخرى من التدريس وأودع السجن بعد موت كليمنت.. وفى السجن أكمل كتابه : "مختصر دراسة الفلسفة " لجمع المعرفة المتاحة فى القرن الثالث عشر، ونقد النظام التعليمى السائد فى عصره، وكان قد أنجز عمله الأشهر : " كتاب الفنون الكبير " الذى أهداه للبابا كليمنت الرابع قبل موته . ويعد إدراك بيكون للعلوم الطبيعية ، وخاصة الفيزياء والكيمياء والفسيولوجيا إدراكا بالغ التقدم بالنسبة لعصره ؛ مع إضافاته المهمة للمنطق ؛ رغم أن معاصريه اتهموه بممارسة السحر الأسود والشعوذة .

(9)**Interpretation and Overinterpretation** ; Cambridge U.P. 1992-

و فى هذا الكتاب فصول كتبها كل من : ريتشارد رورتى وجوناثان كاللر وكريستيان بروك رزز .

(١٠) النزعة الهيرمسية Hermeticism نسبة إلى هيرمز ، أحد آلهة الاغريق ، حامى التجار واللصوص ومرشد أرواح الموتى إلى العالم السفلى . فى العصر الهيللينستى امتزج فى مصر والشرق بالإله المصرى توت Toth إله الكتابة والسحر ونسبت إليه وإلى كهنته كتابات كثيرة قيل أنها تحتوى على كل أسرار المعرفة والعلم

والحكمة ، وفى العصور الوسطى نشرها يهود المشرق فى أوروبا وتحولت إلى أحد أسس الكابالا اليهودية والمعرفة الغنوصية .

(١١) الكابـــالا Kabbalah المعـنى الحـرفى للكـلمة العـبرية هـو : التراث ؛ ولكنها تشير إلى نوع من التصور الحـلولى اليهـودى تطـور عـلى أيدى عدد من الكهنة والحاخامات اليهود (مثل إيزاك الأعمى وإبراهام البوسكى وموسى الليونى ولوريا الصفدى وغيرهم) على مدى القرون من التاسع إلى السادس عشر، وتقوم على أساس الربط بين فكرة " العلة الأولى " التى تتحول تدريجيا وعلى مراحل الزمان إلى " الإله الواحد " الذى يخلق الكون بدوره تدريجيـا من خلال فيوضاته مستخدما القوى السحرية للحروف (حروف اللغة العبرية) والأرقام لكى يكتمل هـو والكـون الـذى يحـل فيـه قـيمة معا ـ وذلك اعتمادا على كل من التصورات الفيثاغورثية عن " قوة الأرقام والحروف " والأفلاطونية الجديدة عن فكرة " الفيض الإلهى ". وفى حالات عديدة تحولت " الكابالا " إلى مادة للأعمال السحرية وأساس لها؛ وفى حالات أخرى تحولت إلى " حركة مضادة لليهودية التقليدية " (وللمسيحية بالـتالى) . ولكـن الكـتاب " العمـدة " لـلكابالا ، وهـو : " الـزوهار " الـذى كتبه موسى الليونى (من : ليون الفرنسية) حولها إلى " مركب " معقد من علم الحرف ، وعلم الأرقام والميتافيزيقا ، والحلولية .

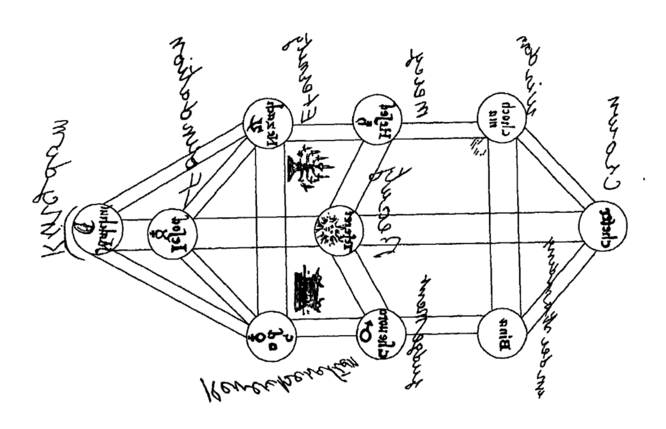
(12) **Foucault's Pendulum** . Tran . By William Weaver;Ballanline Books.
New York - 1989 - P.5.

(١٣) بـليز باسكـــال Pascal ; Blaise فيلسـوف ورياضـى فرنسـى مـن القرن السـابع عشر ، شارك فى تأسيس علم الحساب والتفاضل والتكامل واختراع آلة للحساب ، كما أجرى تجارب مبكرة فى فيزياء المواد وفى الفراغ؛ ويعتبر أحد مؤسسى النزعة التجريبية فى البحث العلمى ، وأحد مؤسسى الرياضيات الحديثة .

(١٤) عن مقال: **كيركجارد ؛ سورين آباى** Kierkaggrd, Soren Aabye بقلم : " البروفسور آلاستير هاناى Prof. Alastair Hannay –. جامعة أوسلو فى: Companion to philosophy.The Oxford University . Ed. By Ted Handrich : Oxford U.P. 1999

(١٥) شجرة السيفيروت Sepherot Tree – فى الكابالا : شجرة الخلق: ليست " شجرة " وإنما تعد الكلمة استعارة لتوضيح تشابك فروع (أو : أغصان) الفيوضات أو التجليات الإلهية (وهذا هو المعنى الحرفى لكلمة "سيفيروت " العبرية) : التاج فى القمة يشير للإرادة ، يستند إلى الفهم والحكمة ويقومان على القانون والرحمة؛ والجمال قسيم الحب فى الوسط ليكون منبع الخلق والتجدد ؛ يتبعه الجلال والأبدية ويتأسسان على "الأساس " الذى يؤدى إلى ، ويقوم على " المملكة " ..
و الرسم المنشور ، من وضع سيزار إيفولا ، فى البندقية عام ١٥٨٩ .

(16) Umberto Eco : **The open work** . Tr. By : Annu Cancogni ; Harvard U.P.1989.



النقد الثقافى : رؤية جديدة

عبد الله محمد الغذامى

-١-

لماذا النقد الثقافى..؟

وهل هو بديل فعلى عن النقد الأدبى..؟

وهل الشعرنة لا السياسة ـ أو السيسنة ـ هى النسق المهيمن..؟

هل فى النقد الأدبى ما يعيبه أو ينقصه كى نبحث له عن بديل..؟

أو لا تكون مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة..؟

هذه أسئلة مازلت أسمعها من أناس هم من أهل المهنة، مهنة النقد، وأهل الصنعة، مما يجعلها أسئلة مصيرية بها تتقرر وجاهة المشروع عبر كشف وظيفيته، وكما نعرف من الفيزياء وعلوم الطبيعة فإن العضو الزائد الذى لا وظيفة له يصبح عضوا دوديا يستأصل أو يخمد فى حال كمون أبدية.

ولنبدأ الحكاية من آخرها، حيث لا نملك إلا أن ننسب النقد الأدبى إلى الأدب، وفى المقابل فإننا سننسب النقد الثقافى إلى الثقافة. وهذه لعبة ساذجة ولا شك، إن نحن وقفنا عند هذا الحد الذى هو أشبه بتفسير الماء بعد الجهد بالماء.

ولكن المسألة ستتعقد لو جربنا أن نسأل أنفسنا عما نقصده بمصطلح أدب ومصطلح ثقافة. وهما مصطلحان نجنح كثيرا إلى الجزم بأننا نعرفهما ولا نحتاج إلى تعريفهما. ونرى أنهما من الوضوح لدرجة لا يحتاجان معها إلى تعريف. غير أن أى دارس للأدب وأى دارس للثقافة يعى أن الأمر أكثر تعقيدا مما توحى به الانطباعات الأولية. وما من أحد إلا ولديه تعريف من نوع ما لكل واحد من المصطلحين، غير أن المعضل يبدأ حينما نجرب البحث عن تعريف مجمع عليه. وبما أننا لن نجد تعريفا واحدا يتفق عليه الجميع، من أهل المهنة تحديدا، فهذا معناه أننا أمام مفهوم متعدد الوجوه ومتعدد الاحتمالات، وهو لهذا مفهوم مفتوح وحر بل هو زئبقى وغير قابل للثبات. وهانحن من زمن أرسطو ونقاد العرب إلى زمن ياكوبسون ونحن فى الحيرة ذاتها فى تعريف (الأدبية) كما أننا منذ الأزل وإلى زمن جرامشى وفوكو وقيرتز ونحن مع مصطلح (ثقافة) فى كر وفر حول تحديد ما نقصده بهذا المصطلح.

ولا شك أن هناك رابطا وثيقا بين النقد الأدبى والفلسفة منذ جمع بينهما المعلم الأول فى التنظير وإلى اليوم حيث يقول كولر بحلول النقد الأدبى محل الفلسفة ثم حلول (النظرية) كعلم ومقولة محل الكل[١].

وإذا كان الرابط بين النظرية النقدية والفلسفة أزليا فإننا هنا أمام منشط نظرى معرفى فكرى، ولسنا أمام منشط تذوقى بلاغى جمالى خال من تعقيدات الفلسفة وهرطقاتها.

وحينما أقول هذا فإننى أشير بوضوح إلى ما نجنح إليه عربيا من كره موروث ومترسخ للفلسفة، يبلغ حد التحريم أحيانا، والنفور الاجتماعى أحيانا أخرى حتى صارت كلمة: لا تتفلسف علينا، شتيمة يوصم بها من يلعب لعبة الجدل الفلسفى. وصارت كلمة الفلسفة، اجتماعيا، مسبة يجتهد المرء فى نفيها عن نفسه.

ولقد أشار الجاحظ إلى تميز العرب فى البديهة واحتفائهم بها، فى مقابل التروى والتفكر[٢]، والاحتفاء بالبديهة هنا يعنى حبنا للبليغ الصاعق، والكلمة، الساجعة المسجوعة، حتى لقد صاروا

يطربون للأجوبة المسكتة، أكثر من طربهم للقول المحفز، واخترع كتاب السلاطين فن التواقيع، الذى هو خطاب فى الإسكات ولجم الناس.

هذا ما يشير إلى مكبوت نسقى يرتبط ارتباطا وثيقا بما نسميه في العرف العام بالأدب. وذلك أن الأدب هو فن القول البليغ الأول، ويأتى الشعر على رأسه حيث يأتى الشاعر الفحل الذى يعلو بمقدار قدرته على إسكات الآخرين ولجمهم. ويعلو بمقدار قدرته على الارتجال البلاغى الخلاب عاطفيا، بغض النظر عن وجاهته الفكرية. حتى لقد استهزأ البحترى بالمنطق والفكر واسترشد بامرىء القيس الذى ما كان يعنيه من المنطق والفلسفة شيء. ولاشك أن تسمية شعراء الروية بعبيد الشعر هى تسمية ذات بعد نسقى.

إذا قلنا هذا بوجهيه أى كون النقد الأدبى مرتبطا عضويا بالفلسفة، تاريخيا وإجرائيا، وفى الوجه الآخر فإن الحس العربى النسقى حس ينفر من التنظير الفلسفى ويطرب لما هو بلاغى، إذا قلنا هذا فإن المعضل سيتكشف بشكل جلى، وهو أن النقد الأدبى فى الثقافة العربية يعيش بين مزدوجتين لم تنكسرا قط.

أى أنه وليد فلسفى احتضنته البلاغة كأم مرضعة ثم صارت هذه الأم المرضعة أما بديلة عن الأم الطبيعية. كحال الطفل يولد من أم وتربيه أخرى غير الأم الرحم.

هذا جعل النقد الأدبى فنا فى البلاغة، ولقد كانت البلاغة هى الأصل التكوينى الأدبى عربيا، وإن جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفى المتنوعة، إلا أن الغاية القصوى للنقد ظلت هى الغاية الموروثة من البلاغة، وهى البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفى أن يكون النص جماليا وبليغا لكى يحتل الموقع الأعلى فى سلم الذائقة الجماعية وفى هرم التميز الذهنى.

ولم يقف النقد الأدبى قط على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعى لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكون النسقى لثقافة الجماعة.

لاشك أن الجميل مطلوب وأساسى، ولاشك أن السؤال عنه جوهرى وضرورى، ولكن ماذا لو أن الجميل الذوقى تحول إلى عيب نسقى فى تكوين الثقافة العامة وفى صياغة الشخصية الحضارية للأمة..؟!

هذا ما لم يقف عليه النقد الأدبى، ولم يجعله فى سجل تفكيره. وهذا ما يمكن للنقد الثقافى أن يقوم به ليسهم فى مشروعات نقد الخطاب. ولكن كيف...؟

- ٢ -

لقد كان للنقد الأدبى إنجازات كبرى على مر العصور، ويكاد يكون هو العلم الأكثر امتدادا والأعمق تجربة بين سائر العلوم فى الثقافة العربية. ولاشك أنه هو العلم الذى حقق لنفسه استقلالا نوعيا عن المؤثرات السلطوية، ربما لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه علم غير نافع ولقد كان الشعراء يستهترون بالنقاد وباللغويين كما ورد عن الفرزدق وعن البحترى(٣)، وبالتالى فهو غير سلطوى، وفى الوقت ذاته هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس له دخل فى أى حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تاريخية، ولقد نص القاضى الجرجانى والصولى على فصل ما هو أدبى عما هو دينى.

ولذا نلاحظ أن الخطاب النقدى الأدبى هو العلم الذى تتجلى فيه الأريحية الذاتية، حيث تغيب الذات المتكلمة، ويكون الحديث عن الآخر، وليس عن الذات، كما يتسع فيه الجدل بحرية تامة، بعيدة عن التكفير والتخوين. ولم يجر تكفير ناقد أدبى بسبب نقده قط فى الموروث القديم، بينما كان التكفير وتهم التزندق تحاصر الممارسات العلمية الأخرى، الدينية المذهبية، وكذا الخطاب الفكرى بل الشعرى أيضا.

هذه الحرية النوعية للخطاب النقدى أعطته حيزا عريضا للتحرك والتنوع فى التجريب والاجتهاد، ومن ثم نما الخطاب النقدى وتطور وتنوع، وانفتح على الثقافات الأخرى، منذ أرسطو الذى جعلوه معلما أول لهم، إلى آخر ما هو جار اليوم فى الثقافة النقدية العالمية، كل ذلك فى تواصل غير منقطع ولا متردد. ولم يكن هناك التزام مبدئى مع المقولات، على عكس العلوم الأخرى التى تتحكم فيها قوانين الصح والخطأ وأنظمة الجائز والممنوع، حيث لا ممنوعات ولا حدود فى مجال المصطلح المجازى والبلاغى.

هذه ميزة معرفية نادرة تجعل هذا العلم علما حيويا وحرا، وهى ولاشك قد أفرزت منظومة من المصطلحات والمقولات المجربة مع أدوات إجرائية مدربة، وهذا منجز علمى ضخم لا يمكن تجاهله، أولا، ولا يمكن الاستغناء عنه، ثانيا. ذاك إن نحن أردنا أن نكون منهجيين فى عملنا وفى تصورنا للظاهرة التعبيرية.

من هنا فإننا نقول إن النقد الثقافى لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبى، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجى الإجرائى للنقد الأدبى.

وهذه أولى الحقائق المنهجية التى يجب القطع بها.

- ٣ -

إذا نحن قلنا بالتمسك بالأداة النقدية، بما أنها أداة، أولا، ثم بما أنها أداة مجربة مدربة، وتستند على تراكم نظرى وتطبيقى عريق وعميق، فنحن ولاشك نضع أنفسنا أمام مأزق، لأننا سنتواجه مع أداة ومع مصطلح ارتبطا مع موضوعهما ارتباطا يكاد يكون عضويا، أو هكذا يبدو.

إن التشابك العضوى فيما بين المصطلح النقدى والأدب لهو تشابك يفرضه التاريخ وتفرضه الممارسات، من حيث التلازم الأزلى بين النقد والأدب، وهو ما يمنح هذا النقد صفته الأدبية، وهى صفة تحولت مع السنين لتصبح هوية وليست مجرد مجال بحثى.

وفى مقابل ذلك فإننا في الثقافة العربية لا نجد علما نقديا مصطلحيا ونظريا ومنهجيا يوازى ما هو قائم فى مجال النقد الأدبى، ولم يكن لأى منشط علمى عربى فى أى مجال من المجالات، لم يكن له منهجية نقدية مصاحبة كتلك التى تتصاحب مع الأدب. نستثنى من ذلك علم مصطلح الحديث، وهو علم لن نغفل عنه فى مجال التأسيس النظرى للنقد الثقافى، بوصفه علما فى نقد علل الخطاب، وخاصة فرع (علم العلل) كأحد فروع علم مصطلح الحديث، وتأسيساته النظرية والإجرائية. أما ما عدا ذلك فإن المنشط النقدى فى العلوم الأخرى لم يسجل تقدما مصطلحيا ونظريا يسمح لنا بالنظر إليه بوصفه منهجية ذات متن متميز ومحدد الأطر.

نقول هذا لتأكيد أهمية المصطلح النقدى (الأدبى) من جهة، ثم لتصوير حالة التلازم الشديدة بين هذا النقد وصفته الأدبية، مما يجعل استخدام هذه الأداة النقدية بعينها فى مجال الثقافة مجرد تغيير فى التسمية وليس تحولا جوهريا، منذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها وليست مستقلة عنه لارتباط الاثنين معا تاريخا وتطبيقا، وسيحدث حينئذ أن نقرأ حادثة ثقافية مثلما نقرأ قصيدة أو قصة قصيرة، وسيتحول الحدث الثقافى إلى حدث أدبى، ونلبس الثقافة ثوب الأدبية، حسب إرغامات المصطلح النقدى المستخدم.

هذا هو الخطر الذى بسببه طرحنا فى الفصل الثانى من كتابنا (النقد الثقافى) محاولة توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبى إلى كون ثقافى، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة فى مجالها الجديد، وتم اقتراح عنصر سابع يضم إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرسالة والاتصال، وهو العنصر النسقى، الذى يوازى عنصر الرسالة حينما تركز على الرسالة نفسها، حسب مقولة ياكوبسون، فى تعريفه للشاعرية وفى تحقيق أدبية الأدب، ونحن عبر إضافة العنصر السابع (النسقى) سنستخرج الوظيفة النسقية للقول الاتصالى،

وهى التى ستكون وظيفة سابعة، تضم إلى الوظائف الست المعهودة فى نموذج الاتصال الياكوبسونى، ويتبع ذلك ويستوجبه اقتراح نوع ثالث من الجمل يضاف إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية، وهى الجملة الثقافية، تساوقا مع ما أضفناه من دلالة نسقية تختلف عن الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، اللتين هما من رصيد النقد الأدبى. وعبر هذه الجملة الثالثة، التى هى الثقافية، سيتم لنا التمييز بين ما هو أدبى جمالى وما هو ثقافى، وذلك على مستوى المنهج والإجراء[٤].

ولا يكتمل النموذج إلا بتوسيع مفهوم المجاز ومفهوم التورية، حيث نطرح فكرة (المجاز الكلى) كبديل مصطلحى للمجاز البلاغى، وفكرة (التورية الثقافية) كبديل عن التورية البلاغية[٥].

عبر هذه التحويرات المنهجية صار لنا حق الزعم بأن الأداة المقترحة لمشروع النقد الثقافى هى من ناحية المنهج والنظرية أداة تحمل إمكانية بحثية تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة. وهذا هو التبرير العملى والامتحان التجريبى، الذى إذا نجحت الأداة فى تحقيقه فسيجعل المشروع مبررا، حسب أخلاقيات العلم، وصحيحا، حسب شروط التحقق العملى. ولمفهوم الجملة الثقافية دور مركزى فى هذا كله، وسأوضح ذلك كالتالى:

الجملة الثقافية:

يأتى مصطلح الجملة الثقافية بوصفها جملة كاشفة ومعبرة، فهى كاشفة عن النسق، وهى محدثة بلسانه، ونميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولى، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغى، وعبر هذا التمييز لا تكون (الجملة الثقافية) جملة نحوية، بل قد تطول حتى لتصبح مقطعا شعريا أو سرديا، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما أنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية، مع فروق جذرية بين هذه كلها[٦].

وبواسطة الجملة الثقافية سنكشف عن حركة المجاز الكلى، حتى لنجد أن خطاب الحب مثلا سيقوم على ثلاث جمل رئيسة، تتحكم فى الخطاب منذ أن عرفناه مدونا فى شعر وفى حكايات، إلى ما نعرفه من مؤلفات وكتابات، قديمة وحديثة، بحيث تكون ثلاث جمل مركزية هى المدار الدلالى الذى هو دال نسقى، حتى ليفضح نسقية الخطاب، الذى هو فى ظاهره مضاد للتفحيل ومناقض له، لكننا عبر إعمال مفهوم النسق المضمر، وكشف الجملة الثقافية المتحكمة فى الخطاب، سيظهر لنا خطاب الحب على مدى تاريخه كله وكأنما هو نص واحد استغرقت كتابته قرونا زمنية، والمؤلف فيه هو الثقافة ـ حسب مفهوم المؤلف المزدوج وسنجد خضوع هذا الخطاب للتفحيل واستفحال أداته التعبيرية[٧]، ما يحول خطاب الحب إلى خطاب فى الجنوسة النسقية، بوصفه مجازا كليا، وسيكون خطابا متشعرنا ـ حسب تحديدنا للشعرنة ـ.

وهنا أقول إن منهجية النقد الثقافى تتيح لنا كشف حركة النسق بوصفه مضمرا يتحرك على نقيض المعلن والواعى، ويجيز حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية كخطاب الحب وخطاب الصعلكة لتكون خطابات نسقية منذ أن كانت الشعرنة هى النسق المهيمن الذى به تتشعرن كل الخطابات وإن بدت على عكس ذلك. وهذه هى القيمة المنهجية العملية لهذا النقد منذ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النقد الأدبى.

هذه، إذن، هى وظيفة النقد الثقافى من الناحية الإجرائية، ولكن ما وظيفته من الناحية المعرفية...؟

-٤-

ليس للمنهجية الإجرائية من تبرير لوجودها إلا إذا توفر فيها شرطان، أولهما أن تفضى هذه المنهجية إلى نتائج بحثية تختلف بها عن النتائج المعهودة فى المنهجيات الأخرى، والثانى أن تكون هذه النتائج البحثية معتمدة فى تحققها على هذه الإجراءات المنهجية تحديدا. وإذا لم

يتحقق هذان الشرطان فإن المنهجية المقترحة حينئذ ستكون مجرد لعبة رياضية ذهنية، هذا إن لم نقل إنها فذلكة خالصة. ولسوف يكون تحقق هذين الشرطين دليلا على العلاقة ما بين المنهج والنتيجة، وهذه هى الوظيفية العملية والمبرر العلمى والأخلاقى لقيام منهجية من نوع ما واكتسابها صفتها العلمية.

وإذا جئنا إلى النقد الثقافى، كبديل معرفى ومنهجى عن النقد الأدبى، فإننا سنمتحن أول ما نمتحن، أدوات هذا النقد كمصطلح محور ومطور عن سلفه الأدبى، وستكون علامة الاستقلال العلمى والجدوى المعرفية هى فيما يحققه النقد الثقافى فى مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبى.

ولاشك أن النقد الأدبى قد تعامل فى تاريخه كله، قديما وحديثا وما بعد الحديث، تعامل مع أسئلة جمالية النص، بشكل جوهرى، وأتبع ذلك بتقييد نصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التى ظل النقاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون فى شروط تمثلها وإقصاء ما لا تتحقق فيه تلك الشروط، وتحولت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعى حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتم تصنيف الذوق والتحكم فى الاستقبال ومن ثم الإنتاج، وجرى تبعا لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى فى أنواعها وفى عددها، حتى صار المهمش أكبر بكثير من المؤسساتى، مع تقنين صارم لما هو جمالى، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاصطلاحية التى ظلت محروسة على مدى الزمن[٨].

هذا أحدث فصلا طبقيا بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وما هو مستهلك جماهيريا، وصار الجمالى نخبويا ومعزولا، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل فى عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوى والمتعالى، وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة فى الناس، منذ أن شغلت عن الشعبى والجماهيرى وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، مذ كانت النصوص هى الهم وليست الأنساق.

هنا نأتى إلى أسئلة النقد الثقافى المقترحة، وهى:

١- سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

٢- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

٣- سؤال الاستهلاك الجماهيرى كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

٤- ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هى للنص الجمالى المؤسساتى، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها هى المؤثرة فعلا، وهى المشكلة للأنساق الثقافية العامة التى لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها.

هذه أسئلة لم يكن النقد الأدبى يهتم بها ولم يكن يقف عليها. ومن هنا فإننا سنشهد مجال النقد الثقافى، وسنلاحظ أنه مجال منسى فعلا ومغفول عنه.

ولسوف تأتى وظيفة النقد الثقافى المعرفية من هذا المجال المهمل.

ولكن التطرق للمهمل والمهمش لا يكفى فيه مجرد الالتفات الكريم والإنسانى، بل إننا ندرك ضرورة التأسيس المنهجى والنظرى لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادون فى ثقافة العصر، فى أمريكا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه، ولابد من تدارك الأمر والشروع فى الدرس النقدى فى مجال النقد الثقافى.

ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافى)، حيث تكثر المشاريع البحثية فى ثقافتنا العربية، من تلك التى طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهى مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتى تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما نحن نسعى هنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافى) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية

وإجرائية تخصه، أولا، ثم هى تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالى، من حيث إن المضمر النسقى لا يتبدئ على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل فى التخفى، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثى رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه.

وسنوضح هذه القضايا والتباساتها فيما يلى من قول.

ـ ٥ ـ

حددنا أربعة مجالات يتحرك فيها النقد الثقافى، وهى محور أسئلة هذا النقد. وأولها، سؤال النسق كبديل عن سؤال النص، وهذا هو المفترق الجذرى الذى يميز النقد الثقافى عن النقد الأدبى. فالنقد الأدبى يأخذ النص بوصفه إبداعا جماليا، تكون مهمة النقد معه هى فى التعرف على جماليته وكشف قوانين هذه الجمالية، وهذا هو المفهوم المركزى فى سؤال النقد الأدبى والنظرية النقدية الأدبية.

ومع التسليم بوجاهة السؤال عن الجمالية وقوانينها، ومع التأكيد على عظمة المنجزات العلمية فى هذا الحقل، إلا أننا لن نعجز عن ملاحظة أن هناك ثغرة عميقة فى حقل هذا السؤال الجمالى، إذ لم تنتبه النظرية النقدية الأدبية إلى ما هو مختبىء فى النصوص من أنساق، وهى أنساق تتحرك فى كثير من الأحيان على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعى المبدع والقارىء، وهذا فعل نسقى وليس فعلا نصوصيا، وليست النصوص إلا حوامل تحمل هذه الأنساق، وتمر من تحت أنف الناقد الأدبى دون كشف لها.

هنا نبادر إلى تعريف مرادنا من مصطلح النسق ونقول ـ كما قلنا فى الكتاب من قبل ـ إن النسق المعنى هنا هو ما تتوفر فيه الشروط التالية:

أ ـ لابد من وجود نسقين فى نص واحد. أو ما هو فى حكم النص الواحد.

ب ـ يكون أحد النسقين نقيضا للآخر ومضادا له ـ مع وجودهما معا فى نص واحد. على أن النسق الناقض يظل مضمرا ومختبئا، ويحتاج كشفه إلى الأخذ بمبدأ النظر النقدى ـ حسب منهجية النقد الثقافى ـ.

ج ـ يشترط فى النص الحامل للنسقين أن يكون مما تتوفر فيه سمات النص الأدبى الجمالية الإبداعية، من حيث إن جمالية النصوص هى الوسيلة التى تتوسل فيها الثقافة لتمرير أنساقها المضمرة.

د ـ لابد أن يكون النص ذا جماهيرية وشيوع، وهذا سيكون دليلا على تمكن النسق من التغلغل فى جموع مستهلكى الثقافة.

هذه الشروط الأربعة تكشف لنا أن مجال النقد الثقافى هو النص، ولكن النص هنا يعامل بوصفه (حامل نسق)، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة فى تمرير أنساقها.

وهذه نقلة نوعية فى مهمة العملية النقدية حيث نشرع فى الوقوف على الأنساق، وليس على النصوص.

وهذا يقودنا إلى ما ذكرنا من أن النقد الثقافى يأخذ بسؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال، ونحن نقول هذا مع كامل وعينا بما لدى النقد الأدبى من مقولة عن الدلالة الضمنية، فى مقابل الدلالة الصريحة[٩]. غير أن المضمر النسقى يختلف عن الدلالة الضمنية لأن الدلالة الضمنية هى من معطيات النص كتكوين دلالى إبداعى، وهى فى وعى الباحث والمبدع وتدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارىء وتخضع لشروط التذوق، أى أنها فى محيط الوعى النصوصى العام.

أما النسق المضمر فهو ليس فى محيط الوعى، وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص، ناقضا منطق النص ذاته، ودلالاته الإبداعية، الصريح منها والضمنى. وهذه بالضبط لعبة الألاعيب فى حركة الثقافة وتغلغلها غير الملحوظ عبر المستهلك الإبداعى والحضارى، مما يقتضى عملا مكثفا فى الكشف والتعيين.

ثم إن هذه المضمرات النسقية تتسرب فينا عبر حيلها، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلا على توافق مبطن بين المغروس النسقى الذهنى فى دواخلنا، والنص، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أى نص يضمر فى داخله شيئا خفيا يتوافق مع ما هو مخبوء فينا، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذاك النسق.

وقد يكون ذلك فى نكتة أو شائعة أو قصيدة أو حكاية، من تلك الأشياء والنصوص التى نستجيب لها بسرعة وانفعال، وهى استجابة تنم عن توافقها مع شىء مضمر فينا، حتى وإن كانت دلالات هذه النصوص لا تتفق مع ما نؤمن به فى العلن، وكم مرة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد، كأن تكون النكتة عن النساء أو عن السود أو عن البادية، أو عن بعض أهل الأرياف، كالحمصى والصعيدى والسلاوى والحوطى والبدوى، مع أننا نقول بالمساواة وحقوق الإنسان. وننقد الغرب وغيره فى موقفه التنميطى منا، وفى المقابل لا نلحظ تنميطنا للآخرين، ولا نسأل أنفسنا ما لنا نطرب ونضحك من شىء يتناقض مع مبادئنا...؟!، وهذه كلها مضمرات نسقية تحملها النصوص، ومن المهم أن نأخذها على أنها علامات تشف عن هذه المضمرات غير الواعية. ولما تزل الجمالية وسلطانها المجازى من أخطر أدوات العمى الثقافى عن هذه النسقية المتغلغلة.

هذا هو النسق المضمر إذ يفعل فعله دون أن نعرض ذلك على النقد والكشف. ولئن كان الأمر واضحا مع النكتة والشائعة إلا أنه لا يتمتع بوضوح مماثل مع نصوص أخرى أكثر تعقيدا، ولا تتكشف فيها الأنساق المضمرة إلا بجهد بحثى خاص، كهذا الذى نقترحه. ولقد أشرت فى الكتاب عن أمثلة من كبار مبدعينا كأبى تمام والمتنبى ونزار قبانى وأدونيس، حيث نكتشف ما تنطوى عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبىء عن منظومة طبقية/ فحولية/ رجعية / استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تكن فى وعى أى منهم، ولا فى وعى أى منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب فى ضميرنا الثقافى، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعرى والطاغية السياسى والاجتماعى، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الأوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعى، من بوابة النقد الثقافى لتكشف ما يحمله الإبداع، لا من جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن نتنبه لها.

- ٦ -

يفضى بنا هذا إلى السؤال الرابع من أسئلة النقد الثقافى، وهو سؤال التأثير الذى تخلفه هذه الأنساق المضمرة، ولقد قلت فى الكتاب بمفهوم (الشعرنة) وهو مصطلح يشير إلى مجموع السمات التى انتقلت من كونها الجمالى الخالص إلى كون حضارى ثقافى، وهى سمات تصبغ سلوكنا الثقافى وتتحكم فى خطاباتنا الأخرى الفنى منها والفكرى، وكذا المسلكى.

وقيم من مثل المجاز، وكون القول منفصلا عن الفعل، وتقبل الكذب، والاستئناس بالمبالغة، والطرب للبليغ، كل هذه قيم شعرية ولاشك، ولكنها تحولت مع الزمن لتكون قيما ذهنية ومسلكية فى ثقافتنا كلها حتى لقد صرنا كائنات مجازية، وتشعرنت نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم من حولنا، مثلما تشعرنت قيمنا، وتشعرنت ذواتنا.

ويضاف إلى ذلك ويتلازم معه صورة الفحل، الذى هو صياغة شعرية فى الأصل، ولكنه تحول ليكون نموذجا ذهنيا اجتماعيا وسياسيا، ولم يعد مجرد قيمة مجازية شعرية.

وهذا فى زعمى ابتدأ فى المطبخ الشعرى، وتوسل بالجمال الشعرى، واستعان بكوننا أمة شاعرة وبكون الشعر هو ديوان العرب، وبكونه علم قوم لم يكن لهم علم سواه، وهذه كلها حقائق جمالية فنية، تحولت لتصبح حقائق اجتماعية وثقافية.

وكما أن المجاز تعبير متعال على المنطقى والعقلانى، ولا يقاس بهما، فإن التفكير ذاته صار كذلك غير عقلانى ولا منطقى، وكذا هو شأن المسلك، وكافة صيغ الخطابات السياسى والإعلامى منها وكذا الاجتماعى.

هذا مؤشر ونتيجة إلى مفعول الجمالى الشعرى فينا، وهو مفعول كان من الممكن أن يظل فى حدود مجاله الطبيعى، الذى هو مجال الجماليات والتذوق الجمالى، غير أنه انتقل انتقالا غير ملحوظ، ولا منقود، إلى سائر الخطابات والمسلكيات.

هذا ما أقصده بالشعرنة بوصفها قيمة شعرية فى الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية، وصرنا كائنات مجازية/ شعرية/ متشعرنة، يسود فينا الانفصال بين القول والفعل، وتتحكم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل. ومثلما تحولت قيمة الكرم والشجاعة من قيم إنسانية عملية، إلى قيم بلاغية كاذبة، بفعل الشعراء ومكافآت الأمراء، كما تحولت هاتان القيمتان، وهما أهم قيم العربى، فإن قيم الثورة والوطنية والحرية والاستقلال قد تحولت فى خطابنا المعاصر من قيم إنسانية إلى قيم مجازية[١٠]. وكما كان الفحل الشعرى بتفرده وتعاليه جاء الطاغية السياسى. ووراء النموذجين كانت الأنا المفردة الملغية للآخر، وهى الأنا الشعرية فى الأصل، غير أنها تحولت لتصبح الأنا النسقية، وتصبغ كل أفعالنا بصبغتها، مما يؤكد تشعرن هذه الذات الثقافية العربية.

-٧-

بقى أن أشير إلى إشكال دار فى نفوس الكثيرين ممن قرأ دعواى هذه، وهو إشكال يتعجب من أن يكون الشعر هو السبب فى ذلك كله، وهذا ما لم أقله.

فأنا لا أضع الشعر فى معادلة السبب والنتيجة، وإنما أقول إن الشعر (حامل نسق)، وأقول إن الشعر هو (العلامة) الكاشفة لهذا النسق، وبما أن الشعر (علامة) على النسق، وبما أنه (حامل للنسق) فإن الشعر هنا يصبح هو المطبخ المنتج لهذا النسق، لا بمعنى أنه هو السبب، ولا أنه نتيجة، ولكن بمعنى أن الجسد الحامل للفيروس هو الذى ينشره ويديمه، وهذا لا يعنى أن الجسد هو الفيروس، وإنما هو حامل له. وبما أنه حامل له فهو إذن مجاله وكونه.

وإذا قلنا هذا فلن يكون من المجدى أن نوجه أصابع اللوم إلى السياسة والساسة[١١]، ولا إلى التربية والتربويين، لأنهم أولا نتائج نسقية، ثم هم من صنعنا نحن وصنع ثقافتنا المستجيبة لهذا النموذج والمفرزة له، ولاشك أننا نحن الذين صفقنا لطغاتنا حتى لقد جعلناهم يشعرون بأنهم ضروريون لوجودنا ودوام حياتنا، وهذه كلها نتائج نسقية، ولاشك. والعلة هنا ستكون فى غياب الحس النقدى فى ثقافتنا، نقد الذات ونقد الخطابات المكونة لهذه الذات. وأرى أن الوقوف على معالم الشعرنة سيكون سببا قويا للكشف، لا بمعنى أن الشعر هو السبب، ولكن بمعنى أن لدينا مخزنا نسقيا لابد من الكشف عن خباياه. ولاشك عندى أن الشعر هو الحامل النسقى وهو العلامة الثقافية التى لو تعرفنا على خباياها لعلمنا الشىء الكثير والخطير عن أنساقنا الثقافية المضمرة، مع التوسل بأدوات النقد الثقافى ـ كما هى محددة فى الفصل الثانى من الكتاب ـ .

إن التحول فى النظر إلى الشعر من كونه خطابا فنيا إلى كونه خطابا ثقافيا، ثم كونه حامل نسق، سوف يساعدنا على التعرف على العلامة الثقافية، بعيدا عن حصر ذلك فى سؤال السبب والنتيجة.

ولقد يكون من الطريف هنا أن أشير إلى مثال نيتشه عن لعبة السبب والنتيجة وعن تبادلهما للأدوار، وذلك بمثال رجل يشعر بوخز فى ظهره، ثم يبدأ بالتحسس قرب موضع الوخز، فيجد دبوسا فى قميصه. هنا يسأل نيتشه: أليس الوخز هو السبب وليس النتيجة..؟ ألم يكن الوخز هو الذى كشف عن الدبوس. ولو ظل الدبوس دهرا من دون هذا الوخز لما علمنا به[١٢].

هذه العلاقة المتبادلة بين ما هو سبب وما هو نتيجة ومع ما فيها من تشابك هو ما أود أن أستحضره فى حال الكلام عن الشعرنة وعن مصدرها، وهو سؤال يجب ألا نرتبك فى أمره، لأننا هنا نبحث عن علامات ثقافية، وليس عن مظاهر سلوكية، بل إن المظاهر هى نتائج نسقية وليست أسبابا، والسياسى لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد ثقافة، والنسق حينئذ هو مضمر ثقافى، لابد من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا وجدنا الحداثى رجعيا، ووجدنا الحداثة العربية هى ضحية نسقية لا لوعى الأفراد، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه فى المضمر، مع عدم البحث عنه وكشفه والتعرف على مواقع اختفائه.

الهوامش:

١ ـ عن مقولة كولر هذه انظر: عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ٥٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة) ١٩٩٨.

٢ـ البيان والتبيين، ٢١/١ تحقيق فوزى العطوى، الشركة اللبنانية للكتاب ١٩٦٨.

٣ـ انظر عن ذلك بحثنا : المعنى فى بطن القارىء. ضمن كتاب : تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، المركز الثقافى العربى، بيروت / الدار البيضاء ١٩٩٩.

٤ـ عبد الله الغذامى : النقد الثقافى، قراءة فى الأنساق الثقافية العربية، ص ص ٦٢ ـ ٨٥. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء / بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠١.

٥ ـ السابق ٦٧ ـ ٧٠.

٦ـ للتفصيل انظر : النقد الثقافى ، الفصل الثانى.

٧ـ عن تفحيل خطاب الحب ، انظر : المرأة واللغة، وثقافة الوهم. حيث ناقشت هذه المسألة، كما ستكون موضع مناقشة منهجية فى بحثنا: الزواج السردى ـ الجنوسة النسقية. ضمن بحوث الجزء الثانى من كتاب (النقد الثقافى).

٨ـ تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتاب (النقد الثقافى) وفيه رصد لمثل هذه الملاحظات.

٩ـ عن رولان بارت ومفهومى الدلالتين الصريحة والضمنية، انظر : الخطيئة والتكفير ١٢٥.

١٠ـ النقد الثقافى ١٤٥.

١١ـ طرح الدكتور عبد العزيز السبيل مفهوم (السيسنة)، وذلك فى مناقشته لفكرتى عن الشعرنة، انظر: عبد الرحمن إسماعيل: الغذامى الناقد، قراءات فى مشروع الغذامى النقدى، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض ٢٠٠٢.

١٢ـ الخطيئة والتكفير ٥٤.

حبك النص
منظورات من التراث العربى

محمد العبد

١- توطئة

يميز هارتمان Hartmann- فى نشأة علم لغة النص- بين سبع مراحل من التطور وضعت معالمه، هى: علم البلاغة، وعلم الأسلوب، والتأويل، والسيميائية، وتحليل المضمون، ونظرية أفعال الكلام، والبلاغة الجديدة. أما علم البلاغة- من بينها- فقد تجلت أهميته فى تعامله مع اللغة من حيث هى خطاب فعلى، وفى تشكيله أنماط الاتصال المؤثر ومعاييره[1].

فى علم البلاغة العربى، تقع مناطق شاسعة للعناية بطرق الإبلاغ المؤثر، فضلا عن العناية بمعايير البنية المثلى للنص وصناعته . ولكن تظل بين العلمين وجوه للمفارقة . بينما كان علم البلاغة الغربى أول العلوم التى أسهمت فى تأسيس هذا العلم اللغوى النصى، لم يطور علم البلاغة العربى علما جديدا .

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم إلى خاصية الحبك Coherence. وتسعى من وراء ذلك إلى استصفاء المبادئ والتصورات التى يمكن لها أن تتخذ مرتكزات لتحليل النص العربى تحليلا مناسبا، لا يغفل عن خواصه ومعاييره البنائية والاتصالية، من حيث إن النص – فى المقام الأول – إنتاج بيئته الاجتماعية والحضارية، وهو – فى الوقت نفسه – يدل عليها ويمارس فيها وظائفه .

وأحسب أن علم لغة النص وتحليل الخطاب هما أفضل نقطة يلتقى عندها علم البلاغة وعلم اللغة أحدهما بالآخر . من ثم؛ تأمل هذه الدراسة أن تكون خطوة على طريق توثيق الصلات بين علم البلاغة وعلم اللغة توثيقا يفيد منه كلا العلمين ؛ وذلك بأن يدفع علم البلاغة علم اللغة إلى تجاوز حدوده التقليدية التى تقنع بوصف الأنماط البنائية المفردة الصغرى للغة وتحليلها إلى علم الاتصال والتداولية ونحوهما، وبأن يدفع علم اللغة علم البلاغة إلى تجاوز إطاره التقليدى نظاما من القواعد والمعايير عما يجب فى الكلام وما لا يجب، إلى معالجة إشكاليات نصية مهمة من منظور لغوى، مثل تخطيط النص واستراتيجيات الإنتاج، واستراتيجيات تشكيل النصوص الكبرى، واختلاف بنى النصوص باختلاف فئاتها، ومعرفة كيفيات تدرج المضمون النصى، ومعرفة بنى النص الكلية وغيرها. ولهذه المحاولة فى البلاغة العربية - الآن - نظائر فى البلاغة الأوربية. أضرب مثالا على ذلك محاولة رولان بارت ROLAND BARTHES فى كتابه: "قراءة جديدة للبلاغة القديمة" الذى بناه على أساس مصطلحات بنيوية وسيميائية[2].

وتتخذ هذه الدراسة من فحص مفهوم الحبك ومرادفاته فى تبصرات التراث العربى وسيلة لبلورة المفاهيم والمنظورات اللغوية والبلاغية وتوثيق الصلات بينها فى تحليل الخطاب، بعد أن ثبت أن قضايا البلاغة بفروعها المختلفة قضايا لغوية الطابع فى مجملها، وأنها - كما يقول تمام حسان - لاتقرب من الطابع النقدى إلا فى مواضع محددة[3].

فى هذه التوطئة، ينبغى لنا - قبل الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم فى الحبك وتحليلها - أن نعرف: ما الحبك ؟ وما موقعه بين معايير النصية ؟ وما أهم المفاهيم الأخرى التى ترتبط به عند تحليل بنيته ؟.

كان من أهم ما تمخضت عنه النظرية اللغوية المعاصرة علم لغة النص . وكان من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية Norms of Textuality . ومعايير النصية هى المكونات التى تجعل النص كلا موحدا متماسكا دالا، لا محض سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة . هذه المكونات هى: السبك Cohesion والحبك Coherence والقصد Intentionality

والقبول Acceptability، ورعاية الموقف Situationality، والتناص Intertextuality والإعلامية Informativity.

تتكامل المكونات السبعة السابقة فى تحقيق الطبيعة النصية للنص . كانت هذه المكونات الفكرة المركزية فى عمل رائد فى مجال علم لغة النص ؛ وهو عمل دوبوجراند De Beaugrande ودرسلر Dressler المسمى: (مدخل إلى علم لغة النص An Introduction to text linguistics).

فى علم اللغة المعاصر جعل الشرط الجوهرى للنص أن يكون كلا موحداً منتظماً فى وحدة دلالية، لاتجميعاً محضاً بين جُمل يعوزها الترابط الدلالى، سواء فى ذلك أن يكون نصا منطوقا أم مكتوباً، قصيراً أم طويلا . من أجل ذلك نظر إلى النص بوصفه تصميماً للمعانى على مستوى أعلى[٤]. وفى ضوء ذلك أيضاً عرف النص عند هاليداى ورقية حسن بأنه وحدة من التنظيم الدلالى الموقفى؛ أى أنه استمرارية معنوية أو انتظام للمعانى فى السياق، تشيّده علاقة الحبك الدلالية[٥].

يُكوِّن السبك والحبك ـ من بين المعايير السبعة بوجه خاص ـ ثنائية مفهومية فى حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب . يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويكمن الحبك بين عالمه النصى ؛ أى أنهما يشيران إلى كيفية تكيف العناصر التى تكون النص بعضها مع بعض وصنع المعنى . السبك والحبك ـ كما يقرر دوبوجراند ودرسلر ـ أوضح معايير النصية، وإن كانا لايمكن لهما أن يقدما فواصل مطلقة بين النصوص وغير النصوص فى الاتصال الفعلى[٦].

يجعل علماء لغة النص للحبك أهمية خاصة . الحبك عند كلاوس برنكر Klaus Brinker هو المفهوم النواة فى تعريف النص، وهو يقع عنده فى مركز علم لغة النص الموجه إلى النظام اللغوى[٧].

ويرى كل من هاينمن Heinemann وفيفيجر Viehweger أن وحدة النص Texteinheitlichkeit لاتقاس بظواهر سطحية ؛ ولكنها تقاس بالبحث عنها فى البنية الدلالية الأساسية semantische basisstruktur التى تكشف عنها المسائل الدلالية الكبرى للأبنية المركبة والحبك النصى[٨].

يرجع المفهوم Coherence فى الإنجليزية أو Kohaerenz فى الألمانية إلى الأصل اللاتينى Cohaerentia. وهو مستعار من علم الكيمياء . عرف هذا المفهوم فى علم اللغة النصى وتحليل الخطاب حدودا عدة . يحدّه سوفنسكى Sowinski بقوله: " يقضي للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة، إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، فى إطار نصى أو موقف اتصالى، اتصالا لايشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات فى المعلومات[٩]. ويحده ليفاندوفسكى Lewandowski بقوله: " ليس الحبك محض خاصة من خواص النص، ولكنه أيضاً حصيلة اعتبارات معرفية (بنائية) عند المستمعين أو القراء. الحبك حصيلة تفعيل دلالى Bedeutungsaktualisierung، ينهض على ترابط معنوى بين التصورات والمعارف، من حيث هى مركب من المفاهيم وما بينها من علاقات، على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة، لا يتناولها النص غالبا على مستوى الشكل ؛ فالمستمع أو القارئ هو الذى يصمم الحبك الضرورى أو ينشئه"[١٠].

ويلخص ليفاندوفسكى زوايا النظر إلى الحبك فى علم اللغة النصى فيما يلى:

١ـ الحبك من حيث هو الشرط اللغوى لفهم السبك فهما أعمق .

٢ـ الحبك من حيث هو إحدى خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، وهو ما يسمى بالارتباط المرجعى أو الإشارى Referentiel.

٣ـ الحبك من حيث هو إحدى خصائص الإطار الاتصالى الاجتماعى .

٤ـ الحبك من حيث هو إجراء ومن حيث هو حصيلة التلقى الابتكارى البناء[١١].

تدل الحدود السابقة مع غيرها على أن الحبك فى جوهره تنظيم مضمون النص تنظيماً دلاليا منطقياً . تسلسل المعانى والمفاهيم والقضايا على نحو منطقى مترابط هو أس حبك النص . والنص الذى يوصف بأنه لا معنى له، هو النص الذى لا يستطيع مستقبلوه أن يعثروا فيه على مثل هذا التسلسل .

إذا كانت وسائل السبك هي الإحالة Reference، والاستبدال Substitution، والحذف Ellipsis، والوصل Conjunction، والسبك المعجمى Lexical Cohesion، فإن وسائل الحبك - فيما ذكره دوبوجراند - تشتمل على:

١- العناصر المنطقية ؛ كالسببية، والعموم، والخصوص class inclusion .

٢- معلومات عن تنظيم الأحداث، والأعمال، والموضوعات، والمواقف.

٣- السعى إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الانسانية . ويدعم الحبك (عند المترجم الالتحام) بتفاعل المعلومات التى يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم[١٢].

تحيط بالحبك فى نظرية النص شبكة من المفاهيم النظرية التى تمكن من تحليل بنيته تحليلا متكاملا . من أهم هذه المفاهيم :

١- مفهوم "الحبك الطولى أو المتدرج Linear or Sequential Coherence" فى مقابل مفهوم " الحبك الشامل أو الكلى Global or Overall Coherence" . ينتج الحبك الطولى بين ما تعبر عنه الجمل ومتواليات الجمل من قضايا . هذا النوع من القضايا Propositions هو الذى ينتج عنه ما يسمى ببنى النص الصغرى . أما البنى الدلالية الأشمل والتى لاتشخص تشخيصاً مباشراً عن طريق العلاقات بين قضايا مفردة، بل تشخص فى حدود ما نجريه على تلك المجموعات والمتواليات من إجراءات، فهى البنى التى تنتج هذا النوع من القضايا والمتواليات الكلية التى تكون ما يسمى ببنى النص الكبرى[١٣].

٢- مفهوم"علاقات الحبك Coherence Relations"، ونذكر لها الأنواع التالية:

(أ) وحدة المرجع Referential Identity، وهو يمثل إحدى علاقات الحبك بين الذوات . وخلاصته أن الموضوعات وحدات فى قضايا مختلفة، يمكن أن يكون لها الذات نفسها، والقيمة ذاتها . ويمكن أن يشار إلى الذات الواحدة باسم العلم، أو الضمير، أو بمفردات مثل " آخر "، أو تعبيرات مثل " ذلك الولد " أو " الطالب الذى فقد كتابه "[١٤].

(ب) علاقة الاختلاف والتغير Relation of difference and change: وفحواها أننا لا ندوم فى الخطاب على ذكر الشئ نفسه عن الذوات أنفسها، بل ندخل إلى عالم الخطاب ذواتا جديدة، أو نعين جديداً من الخصائص والعلاقات لذوات أدخلناها من قبل .

كذلك، فإن التغير فى العالم النصي أو فى الموقف، تحدده بعض العلاقات المقبولة بهذا العالم أو الموقف الذى أنشأناه من قبل. المهم أنه ينبغى للتغيرات أن تكون متجانسة Homogeneous، وأن يكون وقوعها فى حدود مستوى أعلى من مستويات مبدأ يحدد الذوات المكنة والخصائص المكنة لعالم نصى بعينه .

يرتبط تغير الذوات والخصائص بما ذكر من قبل من نظائرها . ويوجب تسلسل الخطاب أو استمراريته، أن تعبر كل جملة - من حيث المبدأ - عن هذه العلاقة بين مذكور وجديد من المعلومات، أو بين ما يسمى بالمحور Topic والتفسير Comment علىالنحو التالى:

<< أ، ب >، < ب، جـ >، < جـ، د >، > أو << أ، ب >، < أ، جـ >، < أ، د >، >[١٥].

(جـ) علاقة التبعية Subordination: وذلك أن الأقوال تحبك أيضاً حبكاً منطقياً عن طريق التبعية (العلة Cause، الشرط Condition، المقارنة Comparison، التخصيص Specification الخ)، أو عن طريق تدرج الأجزاء وعلاقة الجزء بالكل[١٦].

٣- مفهوم " الحلقات المفقودة Missing Links": ويقصد بها عند " فان دايك van Dijk " القضايا التى نسلم بها على أنها تنشئ الحبك النظرى للنص والتى لا يعبر عنها فى الخطاب . ويمكن أن يعاد تركيب هذه الحلقات المفقودة بواسطة ما يسمى بقوانين الاستدلال Rules of Inference، أو القوانين والإجراءات التى تحدد على مستوى التداولية، أو أن تحدد بواسطة النظرية المعرفية[١٧].

ويرتبط مفهوم " الحلقات المفقودة " عند فان دايك بمفهومين آخرين عند " ودوسون Widdowson " ؛ أحدهما " أعراف الحبك Conventions of Coherence " والآخر ما يسميه بالرابطة الإنجازية Illocutionary Link " . خلاصة المفهوم الأول أننا نربط ما يقال بما نعرف، وأن قدرا من المقدرة على الاستدلال يؤول إلى تقاليد وأعراف مرتبطة بنوع الخطاب . نحن نتعلم - مثلا - أن المكاتبات الإدارية ذات صيغة بعينها، وأن المعمليين يكتبون تقاريرهم على نحو بعينه، وهكذا ؛ يكون الخطاب محبوكا على قدر إدراكنا إياه من حيث هو تمثيل لاستعمال لغوى عادى، وهو محبوك على قدر قبولنا الأحداث الإنجازية بوصفها خاضعة للأعراف السائدة فى هذا النوع أو ذاك من أنواع الخطاب . يخلص " ود وسون " إلى القول " بأن الحبك يقاس بمدى خضوع حالة بعينها من حالات الاستعمال اللغوى للمعرفة المشتركة بالأعراف وبكيفية ارتباط الأحداث الإنجازية لتكوين وحدات أكبر من الخطاب، من أنواع مختلفة . إذا قابلتنا قطعة من اللغة، أمكننا الحكم بكيفية حبكها وصفا، أو تقريرا تقنيا، أو مذكرة قانونية الخ "[١٨].

أما المفهوم الثانى، فهو ما يسميه ودوسون باسم " الرابطة الإنجازية " Illocutionary link . فى بيان هذا المفهوم يضرب مثلا بالمبادلة الكلامية التالية:

أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : جئت لتوى !

نجعل لما سبق معنى بتركيز انتباهنا على الأفعال الإنجازية التى استخدمت القضايا الإنجازية. نحن نصنع موقفا فى عقولنا، يزودنا برابطة إنجازية بين المنطوقين . وينبغى لنا أن نتخيل موقفا يشهد - على سبيل المثال - نوع شغب أحاط برجال الشرطة، وشد انتباه المارة . إنه جمع متزاحم، يسأل فيه الشاهد (أ) الشاهد الآخر (ب) عما حدث . يفسِّر منطوق (ب) الآن على أنه كشف عن عجزه عن الإجابة عن سؤال (أ) . إنه لا يقدر على أن يمدنا بالمعلومة المطلوبة ؛ لأنه حضر لتوه . يمكننا - إذ ذاك - أن نأتى بالرابطة القضوية المفقودة على النحو التالى :

أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : (لا أعرف ما فعله رجال الشرطة لأننى) جئت لتوى ![١٩]

يريد ودوسون أن يصل من هذا إلى الأمرين التاليين:

١- يوجد السبك حيثما توجد علاقة قضوية Propositional Relationship بين الجمل . السبك إذن علاقة صريحة بين قضايا تعبر عنها الجمل .

٢- يوجد الحبك حيثما توجد علاقة بين الأفعال الإنجازية التى تنجزها القضايا (والتى لا يرتبط بعضها ببعض دائما ارتباطا صريحا) .

فى ضوء ما سبق، نرى تلك المبادلة مبادلة محبوكة غير مسبوكة . أما المبادلتان التاليتان - فى مقابل ذلك - فهما مسبوكتان محبوكتان :

١ / أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : ألقوا القبض على المتظاهرين .

٢ / أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : ألقى الظالمون القبض على المتظاهرين !

ولكن المبادلة رقم ١ أقوى تماسكا من رقم ٢ ؛ وذلك لتطابق المرجع بين أ و ب، فى الوقت الذى قوبل فيه " رجال الشرطة " فى رقم ٢ بـ " الظالمون " فى الإجابة . " الظالمون " فى الإجابة إحالة إلى متقدم، مما يسمح بتأسيس رابطة دلالية بين " رجال الشرطة " و"الظالمون".

على أى حال، نرى فى المبادلتين الأخيرتين علامات شكلية تساعد على اكتشاف الرابطة القضوية بين أ، ب فى كل منهما . بينما الصلات واقعة عبر الجمل فى المبادلتين الأخيرتين، لا نرى صلة بين أ و ب فى المبادلة الأولى .

بناء على ما سبق، يمكن القول بأننا نستطيع الاستدلال على الأفعال الإنجازية من الروابط القضوية التى أشير إليها إشارة صريحة . وفى حال الحبك نستطيع الاستدلال على الروابط القضوية الضمنية من خلال تفسير الأفعال الإنجازية[٢٠].

تدور المفاهيم الثلاثة الأخيرة " الحلقات المفقودة " و " أعراف الحبك " و" الرابطة الإنجازية " حول أثر الاعتبارات التداولية فى وسم الخطاب بالحبك وإن غاب عنه السبك . تبدو الاعتبارات التداولية فى " الاستدلال " على نحو مارأينا، وتبدو أيضا فى العلاقة بين المنطوق ووظيفته فى سياق بعينه، كأن يخرج المنطوق "هناك شخص بالباب " عن وظيفة الإخبار إلى التحذير أو طلب فتح الباب، فى مبادلة مثل:

أ : هناك شخص بالباب .

ب: أنا مشغول !

أ : طيب !

تكون المنطوقات الثلاثة خطاباً محبوكاً، إذا نظرنا إليها من حيث هى أفعال إنجازية . يساعد هذا الفهم للعلاقات بين المنطوقات على تزويد المبادلة السابقة بالروابط القضوية المفقودة والتى تعيد إليها خاصية السبك:

أ : هناك شخص بالباب (هل يمكن أن تفتحه ؟) .

ب: (لا، لا يمكننى أن أفتحة، ف) أنا مشغول !

أ : طيب (سأفتحه أنا) .

قدم علماء اللغة الاجتماعيون- فى عنايتهم بمظهر التفاعل الاجتماعى من استعمال اللغة- وصفا مفيدا فى هذا المجال للكيفية التى تترابط بها المنطقوقات . برهن لابوف Labov على أن هناك مايسمى بـ"قوانين التفسير" التى تربط ما يقال بما يفعل . على أساس هذه القوانين الاجتماعية- لا اللغوية- نفسر بعض السلاسل الحوارية بأنها محبوكة . معرفة الحبك أو عدم الحبك فى السلاسل الحوارية لايعتمد - عند لابوف - على العلاقة بين المنطوقات،ولكنه يعتمد على العلاقة بين الأفعال Actions التى تؤديها تلك المنطوقات[٢١].

نخلص من المفاهيم الثلاثة الأخيرة إلى المسائل المهمة التالية :

١-الحلقات المفقودة قضايا لم يصرح بها الخطاب، ولكننا نسلم بها لدورها فى توفير الحبك للخطاب . ونحن نصل إلى تلك الحلقات عن طريق الاستدلال أو معرفتنا بالعالم .

٢- يخضع معيار الحبك للمعرفة المشتركة بكيفية ارتباط الأفعال الإنجازية بعضها ببعض وبالأعراف السائدة فى جنس بعينه من أجناس الخطاب ؛ كأن يكون تقريرا أو مذكرة أو مكاتبة إدراية الخ .

٣- ينبغى للخطاب أن يكون مسبوكا محبوكا .ولكنه قد يكون محبوكا غير مسبوك . إذا وجدت علاقة قضوية بين الجمل كان الخطاب مسبوكا، وإذا وجدت علاقة بين الأفعال الإنجازية كان محبوكا .

٤- الحبك عند أصحاب نظرية أفعال الكلام وعلماء اللغة الاجتماعيين علاقة بين الأفعال وليس علاقة بين المنطوقات . وهذا ما يستنبط حقا من المبادلات الكلامية الطبيعية .

٢- الحبك عند القدماء: إشارات عامة

دل القدماء على" النص " بأشكاله التى يتبدى فيها تحققه ؛ كالقصيدة والخطبة والرسالة ونحوها، ولم يألفوا - فى تنظيراتهم - جمع تلك التحققات فى مفهوم " النص " البنائى . بيد أن القدماء من اللسانيين البلاغيين قد أتيح لهم - على رغم ذلك - أن يلاحظوا لتلك التحققات مقومات "نصية" جوهرية مشتركة، فضلا عما لاحظوه لكل منها من مقومات نصية بنائية جوهرية خاصة ؛ مثل تلك التى تفرق بين قصيدة ورسالة، أو بين رسالة وخطبة ... الخ .

كان الحبك من أهم تلك المقومات النصية المشتركة التى وقف عليها اللسانيون البلاغيون منذ القرن الثالث الهجرى .فضلا عن مفهوم الحبك نرى فى مصادر التراث البلاغى مفاهيم أخرى ارتبطت بسياقاتها اللغوية فى الدلالة على مايدل عليه الحبك أو على شئ مما يدل عليه ؛ كالاتصال، والامتزاج، والالتئام، والالتحام، والتلاحم، والاتساق، والائتلاف، والاقتران، والارتباط، والملاءمة، والمناسبة، والتناسب وغيرها . لعل الالتحام أقرب هذه المفاهيم إلى معنى الحبك المعجمى ؛ فالحبك شد وإحكام . ولعل الالتحام والتناسب والاتساق أدناها إلى مجال اختصاص الحبك المعنوى وأنآها عن الالتباس والانشغال بالدلالة على خواص أخرى لفظية .

ومهما يكن من أمر، فقد آثرت الحبك على غيره مما دار مداره فى التراث، كما آثرته مقابلا عربيا مناسبا لـ Coherence فى الانجليزية أو Kohaerenz فى الألمانية وما ماثلهما فى لغات أجنبية أخرى، بدلا من هذا الحشد الحاشد المتخالف من المقابلات العربية التى تكاد تختلف باختلاف الباحثين فى ترجمة هذين الاصطلاحين . وأجمل فيما يلى- مرة أخرى- الأسباب التى دعتنا إلى إيثار الحبك على غيره، سواء من نظائره فى التراث العربى نفسه، أو إيثاره على غيره من المقابلات العربية التى قوبل بها المصطلح الأجنبى فى الدراسات العربية والترجمات الحديثة- أجمل تلك الأسباب فيما يلى :

١- أن الحبك يصنع مع السبك ثنائية مفهومية متجانسة، مما يرسخ مدلوله الاصطلاحى ترسيخا أقوى مقارنة بنظائره .

٢- أن الجمع بينه وبين قرينه السبك، سوف يساعد فى اختصاص معناه بمجرد إطلاقه، وهوما لا يتوفر لمفاهيم أخرى كالملاءمة والائتلاف ونحوهما . الملاءمة مثلا تأتى فى سياق تدل فيه على معنى الحبك، ولكنها تأتى فى سياق آخر تدل فيه على الملاءمة بين اللفظ والمعنى ؛ كأن يكون اللفظ رقيقا مثلا فى موضع الوعد والبشارة .

٣- نظرا لمعنى الحبك فى اللغة، فإنه يبدو أدل من غيره على ما يكون من صانع النص، من توزيع علاقات الحبك وربطها بين وحدات النص الجزئية، من أجل تشييد وحدته النصية الكلية .

أما أهم الإشارات العامة التى تثبت - فى مجملها - وعى القدماء بخاصية الحبك اللغوى للكلام أو النص، فيمكن لنا أن نعرضها موجزين على النحو التالى:

(أ) روى أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) عن عمر بن لجأ أنه قال لأحد الشعراء: " أنا أشعر منك ! قال: وبم ذاك ؟ قال: لأنى أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه "[٢٢].

الأخوة والعمومة فى كلام ابن لجأ إشارة إلى درجة قوة الترابط الدلالى بين سلاسل المنطوقات المتواليات، مما يصير به النص كلا موحدا دالا .وهذه الإشارة الوجيزة فى كلام ابن لجأ تعكس وعى منتجى النصوص أنفسهم بأن إنتاج النص قدرة على القصد، يظهرها المتكلم تجاه الملابسات والظروف التى ينتج فيها نصا، والتى يحاول فيها أن يجعل هذا النص مفهوما، من خلال التخطيط وتسلسل المعلومات على نحو منطقى .

(ب) وقد ذم ابن قتيبة (ت ٢٦٧ هـ) التكلف فى الشعر .وجعل من التكلف فى الشعر عنده أن ترى البيت مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه[٢٣].

تخصيص الكلام عن الشعر هنا راجع إلى الجنس الذى يقوم عليه عمل ابن قتيبة فحسب . وما ذكره هنا عن الشعر يسرى على شتى أجناس القول بالطبع ؛ إذ لا تتصور مجاورة حقيقية بين المنطوقات من غير أن تتحقق بينها علاقة دلالية ما.

(ج) وقال ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ): " وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه ،——،

ويتفقد كل مصراع: هل يشاكل ما قبله ؛ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه "[٢٤].

انتظام المعاني واتصال الكلام في إشارة ابن طباطبا السابقة أمور ينبغي لها أن تفهم في ضوء مبدأ الاستمرارية المعنوية التي توفر للخطاب حبكا طوليا هو نواة أبنيته الصغرى، كما توفر له حبكا كليا هو نواة بنيته الكبرى . اتصال الكلام وانتظام المعاني يؤديان بالضرورة إلى المشاكلة بين أجزاء القول . لما كانت المشاكلة مما يحوج إلى دقة نظر ولطف فهم، فقد غاب عن رواة الكلام ما لم يغب عن أصحابه . في ضوء مبدأ الانتظام المعنوي والاتصال الكلامي يمكن أن ننظر إلى ما وقع فيه الخلل من الشعر بين الرواة نظرة مقابلة بين " نص الشاعر" و " نص الراوي ". ربما كان الكلام في" نص الراوي " متشاكلا، ولكنه في " نص الشاعر " أشكل وأدخل في استواء النسج . يذكر ابن طباطبا أن البيتين التاليين قد رويا لامرئ القيس هكذا :

كأني لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال

هكذا الرواية . قال ابن طباطبا :" وهما بيتان حسنان . ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل وأدخل في استواء النسج، فكان يروى :

كأني لم أركب جوادا، ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال

ولم أسبأ الزق الروي للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال[٢٥]

يقضي مبدأ انتظام المعاني واتصال الكلام أن يكون نص الشاعر هو المتمتع بالمشاكلة ؛ وذلك أن ركوب جواده في المصراع الأول يشاكله أمر خيله بالكر في المصراع الثاني . الكلام هكذا متصل، والمعاني هكذا منتظمة . وهذا مادق ولطف على الراوي، فلم يفطن إليه في نص روايته . نص الشاعر ونص الراوي مقابلة بين نص مسبوك محبوك ونص مسبوك فحسب .

ويذكر ابن طباطبا أبياتا أخرى رويت وقد خلت من المشاكلة، من ذلك قول طرفة :

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد

قال ابن طباطبا :" فالمصراع الثاني غير مشاكل للأول "[٢٦]. ينبغي للكلام بعد الاستدراك بـ (لكن) أن يأخذ بسبب بما قبله . الأحرى ـ في التعليق ـ أن يقابل المثبت بعد (لكن) المنفى قبلها . لم يقع هذا في البيت . في مثل هذه الرواية فسد السبك والحبك جميعا، ومن ثم خلت من المشاكلة .

(د) وقال أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) :" ينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولاتتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء، غير المتنافر الأطرار قول أخت عمرو ذي الكلب :

فأقسم ياعمرو لو نبهاك إذا نبها منك داء عضالا
إذا نبها ليث عريسة مفيتا مفيدا نفوسا و مالا
وخرق تجاوزت مجهوله بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فجعلت الشمس بالنهار، والهلال بالليل . وقالت: مفيتا مفيدا، ثم فسرت فقالت: نفوسا ومالا"[٢٧].

في كلام أبي هلال مايفيد وعيه بتناسق حقول الدلالة بين أجزاء الكلام، كما يفيد وعيه بإحدى العلاقات الدلالية التي توفر للخطاب حبكا ؛ وهي علاقة التفسير، تفسير المجمل . ومازلنا نرى في إشارته إلى اشتباه أول الكلام بآخره، ومطابقة هواديه لأعجازه ما يجمعها بمبدأ انتظام المعاني واتصال الكلام عند ابن طباطبا .

جعل أبو هلال - فى نصه السابق - الاشتباه والمطابقة وتلاؤم الأجزاء أمورا واجبة فى صنعة الكلام . فى موضع آخر، أوجب أبو هلال فى صنعة الكلام شروطاً نجملها فى:

- تخير الألفاظ على ما يوجب التئام الكلام .

- " أن يكون موقع الكلام فى الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحق بالمقام والحال"[٢٨].

الشرط الأول من أحسن نعوت الكلام، والثانى يجعل الكلام جامعاً الحسن. أما الشرط الثالث، فهو:

- " أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره " . وبتوفر هذا الشرط يكون الكلام - من وجهة نظر أبى هلال - " قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام "[٢٩].

إنباء موارد الكلام عن مصادره وكشف أوله قناع آخره مظاهر دالة على توفر خاصية الحبك بين أجزائه. ولعل فى إشارة أبى هلال إلى واقعات الإجازة ما ينم عن وعى بمفهوم الحبك الطولى أو المتدرج الذى تتم معه القضية المعبر عنها فى الجملة. يقول أبو هلال: " أخبرنى أبو أحمد، قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرك، نتعلم منه علم الشعر، فقال لنا يوما: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء، ثم قال: أجيزوا هذا البيت:

ألا إنما الدنيا متاع غرور

فأجازه كل واحد من الجماعة بشئ، فلم يرضه، فقلت:

وإن عظمت فى أنفس وصدور

فقال: هذا هو الجيد المختار .

وأخبرنا أبو أحمد الشطنى، قال: حدثنا أبو العباس بن عربى، قال: حدثنا حماد عن يزيد بن جبلة، قال: دفن مسلمة رجلا من أهله، وقال:

نروح ونغدو كل يوم وليلة

ثم قال لبعضهم: أجز، فقال: فحتى متى هذا الرواح مع الغدو، فقال مسلمة: لم تصنع شيئا. فقال آخر: فيالك مغدى مرة ورواحا، فقال: لم تصنع شيئا. فقال لآخر: أجز أنت، فقال:

وعما قليل لا نروح ولا نغدو

فقال: الآن تم البيت"[٣٠].

تمام البيت والجيد المختار فيه بما يتم قضية، يأتى الجزء فيها مع لفقه. هذا ما ينتهى إليه الحد فى صنعة الكلام عند أبى هلال، وهذا ما يجعل الكلام يبلغ عنده أعلى مراتب التمام.

كان الحسين بن وهب (ت ٣٣٧ هـ) قد أضاف" حسن النظام" إلى حد البلاغة؛ قال: "وقد ذكر الناس البلاغة ووصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدها. وذكر الجاحظ كثيرا مما وصفت به، وكل وصف منها يقصر عن الإحاطة بحدها. وحدها عندنا: القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان وزدنا حسن النظام؛ لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتى على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه، وتصيير كل واحدة مع ما يشاكلها، فلا يقع ذلك موقعه"[٣١]. ويضرب ابن وهب على المشاكلة مثلا فى قوله: "فمما أتى فى نهاية النظر قول أمير المؤمنين – عليه السلام – فى بعض خطبه: "أين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبنى وشيد؟"– فأتبع كل حرف بما هو من جنسه، وما يحسن معه نظمه. ولم يقل: "أين من سعى ونجد، وزخرف وشيد، وبنى وعدد". ولو قال ذلك لكان كلاما مفهوما، ومن قائله مستقيما، وكان مع ذلك فاسد النظم، قبيح التأليف"[٣٢].

لعل كلام ابن وهب فى علاقة المشاكلة المعنوية يؤكد مقولة ليفاندوفسكى أن الحبك شرط لغوى يسهم فى فهم السبك فهما أعمق. إذا كانت العلاقة بين"بنى وشيد" علاقة المشاكلة بين عنصرى عبارة، فلا وجود لمثل هذه المشاكلة إذا دخل فى العبارة نفسها أحد هذين العنصرين مع آخر من عبارة أخرى. سوف يغيب السبك – على معنى جودة التأليف – إذا غاب الارتباط الدلالى

بـين المعطـوف والمعطـوف عليه. والتمييز فى هذه الحال لا يكون بين كلام مفهم وآخر غير مفهم، ولكنه سيكون بين كلام مفهم وآخر مفهم مسبوك محبوك.

وكـان ابـن رشـيق (ت ٤٥٦ هــ) قـد أطـلق على مثال ابن وهب السابق اسم "المتناسب". وفسره بإتباع كل لفظة ما يشاكلها، وقرنها بما يشبهها[٣٣].

(هــ) ويقـول أسـامة بـن منقذ (ت حـوالى ٥٣٠ هـ): "وأما السبك فهو أن يتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره، كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموا، حتى إذا طعنوا
ضارب، حتى إذا ما ضاربوا عتقا

ولهذا قال: خير الكلام المحبوك المسبوك الذى يأخذ بعضه برقاب بعض"[٣٤].

هـذا الـنص مـن النصوص المهمة فى تعريف السبك. ولعل فى كلام أسامة وفى شاهده ما يرجح استنباط اشتمال السبك عنده على التعلق النحوى والمعجمى معا . والسبك المعجمى هو – كما نعـرف – الـنوع الأخـير مـن أنـواع السـبك عـند هـاليداى. ولعـل فى قوله "خير الكلام المحبوك المسـبوك" ما ينبه إلى وعيه بأثر معيارى الحبك والسبك بخاصة فى صناعة الكلام أو النص، فضلا عما يمكن أن يلمح إليه تقديم الحبك من عناية واهتمام.

وتذكـر ثـنائية السـبك والحبك عند أسامة بثنائية الجسم والروح عند ابن طباطبا. إذا كان السبك جسم الكلام فالحبك روحه. الجسم اللفظ والروح المعنى. اللفظ إتقان والمعنى إبداع. وواجب عـلى صانع الكلام تحسين الجسم وتحقيق الروح. يقول ابن طباطبا: "فواجب على صانع الشعر أن يصـنعه صـنعة متقـنة لطيفـة مقـبولة مستحسـنة مجتلبة لمحبة السامع لــه والناظر بعقله إليه... فيحسنه جسما ويحققه روحا؛ أى يتقنه لفظا ويبدعه معنى"[٣٥].

(و) ويعـبر ضـياء الديـن بـن الأثـير (ت ٦٣٧ هــ) عـن فكـرة المشـاكلة عند أبى هلال أو التناسب عند ابن رشيق، باسم "المؤاخاة بين المعانى". ولا شك أن المشاكلة والتناسب والمؤاخاة عند هـؤلاء جميعـا، إنمـا هـى مظاهر للحبك فى مصطلح أسامة. ما معنى المؤاخاة بين المعانى عند ابن الأثـير؟. يقـول ابـن الأثـير: " أمـا المؤاخـاة بـين المعـانى، فهـو أن يذكـر المعنى مع أخيه، لامع الأجنـبى. مـثاله أن تذكـر وصـفا مـن الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به. فإن ذكرته مع ما يبعد منه كان ذلك قدحا فى الصناعة، وإن كان جائزا. فمن ذلك قول الكميت:

أم هل ظعائن بالعلياء رافعة   وإن تكامل فيها الدل والشنب

فـإن الـدل يذكـر مع الغنج وما أشبهه. والشنب يذكر مع اللعس وما أشبهه. وهذا موضع يغـلط فيـه أرباب النظم والنثر كثيرا. وهو مظنة الغلط؛ لأنه يحتاج إلى ثاقب فكرة وحذق، بحيث توضع المعانى مع أخواتها لا مع الأجنبى منها"[٣٦].

وقـد عـاب ابـن الأثير على بعض الشعراء تباعدهم فى القول وأنهم لا يراعون المؤاخاة بين المعـانى. لاحـظ ابـن الأثير أن أبا نواس "يقع فى ذلك كثيرا"[٣٧]. من ذلك مثلا قول أبى نواس فى وصف الديك:

له اعتدال وانتصاب قد   وجلده يشـبه وشى البـرد
كأنه الهداب فى الفرند   محدودب الظهر كريم الجد

قـال ابن الأثير: "فإنه ذكر الظهر وقرنه بذكر الجد، وهذا لا يناسب هذا؛ لأن الظهر من جملة الخـلق، والجـد مـن النسب. وكان ينبغى أن يذكر مع الظهر ما يقرب منه ويؤاخيه"[٣٨]. لم تطرد لأبـى نـواس القضـية المذكـورة فـى البـيت، ولم يحسن أن يربط بين عناصرها؛ فأفسد مبدأ انتظام المعنى الذى هو قوام الحبك فى نظرية النص المعاصرة والذى سبق إليه ابن طباطبا فى عياره.

وقد نظر ابن الأثير – فى موضع آخر – إلى ما أسماه بـ" الملاءمة" و" المناسبة" من منظور مقابلة الجملة بالجملة. والمقابلة فن بديعى يقوم على علاقة دلالية بين المنطوقات هى علاقة "التقابل". ضرب ابن الأثير على ذلك مثلا من الشعر قول أبى الطيب:

وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

قال ابن الأثير: "وقد أوخذ على ذلك، وقيل: لو جعل آخر البيت الأول آخرا للبيت الثانى وآخر البيت الثانى آخرا للبيت الأول لكان أولى.

ولذلك حكاية، وهى أنه لما استنشده سيف الدولة يوما قصيدته التى أولها: "على قدر أهل العزم تأتى العزائم". فلما بلغ إلى هذين البيتين قال: قد انتقدتهما عليك، كما انتقد على امرئ القيس قوله:

كأنى لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجفال

فبيتاك لم يلتئم شطراهما، كما لم يلتئم شطرا بيتى امرئ القيس، وكان ينبغى لك أن تقول:

وقفت وما فى الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك فى جفن الردى وهو نائم

فقال المتنبى: إن صح أن الذى استدرك على امرئ القيس هذا أعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا. ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك؛ لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف تفاصيله، وإنما قرن امرؤ القيس النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة بسباء الخمر للأضياف بالشجاعة فى منازلة الأعداء. وكذلك لما ذكرت الموت فى صدر البيت الأول أتبعته بذكر الردى فى آخره؛ ليكون أحسن تلاؤما. ولما كان وجه المنهزم الجريح عبوسا وعينه باكية، قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم؛ لأجمع بين الأضداد"[٣٩].

والحق أن تأمل شعر أبى الطيب يدلنا على أن أحدا من الشعراء لم يبلغ فى الجمع بين الأضداد مبلغه على الإطلاق. ولعله فنه الأول الذى يقود– مع فنون أخرى– إلى القول بتميزه بإحساس عال فى رعاية الموقف. على أن الذى يعنينا هنا أن الحكاية السابقة تبرهن على أن ملاحظة المواءمة المعنوية بين المنطوقات والمفاهيم تحوج إلى تأمل وإرهاف فكر. وقد بلغ أمر المواءمة فى إطار تقابل المعانى عند ابن الأثير مبلغا حدا به إلى أن يقول: "وهذا الباب ليس فى علم البيان أكثر منه نفعا ولا أعظم فائدة"[٤٠].

فضلا عما سبق، فإن أكثر ما استنبطه البلاغيون من كلام العرب من فنون البديع المتعلقة بالمعنى، إنما تظهر علاقات دلالية مختلفة بين المنطوقات والمفاهيم، يتحقق عن طريقها الحبك. يدل التفريق وجمع المؤتلف والمختلف على علاقة المقارنة، ويدل الرجوع والمقابلة والعكس والتبديل على علاقة التقابل، ويدل التفسير والتقسيم واللف والنشر على علاقة التبعية فى هيئة: الإجمال – التفصيل، ويدل الاستشهاد والاحتجاج على علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة، وتدل المزاوجة على علاقة منطقية فى هيئة: الشرط – الجواب ... الخ. سبق دكتور جميل عبد المجيد إلى محاولة ربط الفنون البديعية المعنوية بالعلاقات الدلالية التى تناسبها عند يوجين نايدا Eugene Nida فى بحثه: "العلاقات الدلالية بين الأبنية النووية Semantic Relations between Nuclear Structures"[٤١].

ولكن فاته عدد غير قليل من تلك الفنون البديعية المعنوية التى نرى لها أثرا مباشرا فى تحقيق الحبك بين منطوقين أو أكثر؛ كالسلب والإيجاب، والاستشهاد والاحتجاج.

السلب والإيجاب أن تبنى الكلام على نفس الشئ من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به فى جهة والنهى عنه فى جهة، وما يجرى مجرى ذلك؛ كقوله تعالى: "ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما". ومثاله من النثر قول الشعبى للحجاج: "لا تعجب من المخطئ كيف أخطأ، واعجب من المصيب كيف أصاب"(٤٢).

يظهر السلب والإيجاب علاقة دلالية ثنائية تقابلية. أما الاستشهاد والاحتجاج، فأن تأتى بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجرى مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته. من شواهده الشعرية عند أبى هلال قول الشاعر:

إنما يعشق المنايا من الأقـ ـوام من كان عاشقا للمعالى

وكذاك الرماح أول ما يكـ ـره منهن فى الحروب العوالى(٤٣)

وقد سبقت الإشارة إلى أن الاستشهاد والاحتجاج ينبغى له أن يكشف عن علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة.

حصيلة ما سبق أن القدماء - فى إطار مبحث صناعة الكلام ونحوه - قد برهنوا على مكانة خاصيتى السبك والحبك اللغويتين. خير الكلام عندهم المسبوك المحبوك. تجاوزت هذه المقولة حد النظر إلى التطبيق. أسوق مثالا على ذلك ما انتهى إليه الآمدى (ت ٣٧٠هـ) فى إطار وقوفه على خطاب شاعرى موازنته أبى تمام (ت ٢٣١ هـ) والبحترى (ت ٢٨٤ هـ). يقول الآمدى: "وإذا جاء لطيف المعانى فى غير ملاءمة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجديد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه"(٤٤).

دل القدماء على خاصية الحبك اختصارا، ولكنهم أفاضوا - إلى حد ما - فيما يعد من مظاهره. أخص بالذكر هنا مظهر التجانس ومظهر انتظام المعانى. عبروا عن التجانس بين عناصر المنطوق الواحد أو بين المنطوقين المتواليين بمفاهيم عدة كالمشاكلة والمواءمة والتناسب والمؤاخاة وغيرها. وأما المظهر الآخر فقد عبروا عنه بانتظام المعانى واتصال الكلام على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا.

يمكن أن نجد لمبدأ انتظام المعانى صدى فى تحليل الخطاب الشعرى عند الآمدى أيضا. أضرب مثالا على ذلك بما قاله عن هذا المطلع للبحترى:

هب الدار ردت رجع ما أنت سائله وأبدى الجواب الربع عما تسائله

قال الآمدى: "وهذا بيت غير جيد؛ لأن عجز البيت مثل صدره سواء فى المعنى، وكأنه بنى الأمر على أن الدار غير الربع، وأن السؤال إن وقع وقع فى محلين اثنين"(٤٥). لم ينتظم المعنى فيما سبق، ولم يتصل الكلام فى العجز بالصدر اتصالا يدفع إلى توالى المعلومات وتسلسلها والانتقال من مذكور إلى جديد، إنما سكن المعنى على المصراع الاول.

لم تكن المفاهيم السابقة وليدة المصادفة، إنما وقفوا عليها فى تعرفهم على شروط القول البليغ وفى تبيان ما ينبغى توفره من معايير لغوية أساسية فى صناعة الكلام. وقد عرض القدماء تلك المفاهيم من خلال نماذج استعمال لغوى حقيقى، وإن ظل الشعر يخايلهم - كلما وقفوا على مفهوم - أكثر من فنون النثر الأخرى.

ومهما يكن من أمر، فإن حيز التحليل لم يجاوز غالبا المنطوقين أو البيتين من الشعر. ولا تكتمل منظوراتهم إلا بما نراه أهم من ذلك ؛ وهو ما عرضوه من آراء وتبصرات عن بنية النص من منظور الحبك الدلالى، فضلا عما كشفوا عنه من مظهر للحبك لا نرى مثيلا له فى النظرية اللغوية المعاصرة؛ وهو الكشف عن العلاقات الدلالية بين النصين المتواليين فى مدونة كبرى من منظور التناسب المعنوى.

٣- بنية النص من منظور الحبك

كان باب "المبدأ والخروج والنهاية" - فى إحدى تسمياته - حقلا خصبا نمت فيه تصوراتهم عن مواصفات البناء الموضوعى النموذجى لنص محبوك دلاليا، من حيث إن النص وحدة من اللغة فى حال الاستعمال.

كان القدماء قد عرضوا لفكرة استقلال البيت فى النص الشعرى استقلالا معنويا. يفسر ابن الأثير مثلا هذه الفكرة فى ارتباطها بالنفس تفسيرا فسيولوجيا على النحو التالى: "لما كان النفس لا يمتد فى البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، احتيج إلى أن يكون الفصل فى المعنى"[٤٦]. ويشير ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) إلى استقلال البيت فى النص بالإفادة مع رعاية مبدأ التناسب فى الوقت عينه قائلا: "وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وعما بعده. وإذا أفرد كان تاما فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك فى البيت ما يستقل فى إفادته، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما آخر كذلك"[٤٧].

حقيقة الأمر هنا ينبغى لها أن تكون استقلال البيت عن غيره من حيث هو وحدة تركيبية ومعنوية، لها كيانها الخاص، ولكنه الكيان الخاص الذى يتصل بما قبله وما بعده - داخل وحدة النص العامة أو وحدة المقطع من النص على الأقل - اتصال الجزء بالكل. يؤكد ذلك على مستوى النظر رؤية ابن خلدون نفسه القصيدة سلسلة متصلة تبنى فيها المقاصد والمعانى على التناسب: "ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التنافر "[٤٨].

فى تحليل بنية النص من منظور الحبك (أو التناسب) وقف القدماء على الابتداء والتخلص والانتهاء من حيث هى مؤشرات بنائية خاصة فى نسيج النص الشعرى والنثرى جميعا . وقد زادوا على ذلك اختبار مدى رعاية التناسب بين وحدات النص المختلفة فى هيئة المقاطع أو ما سمى بالفواصل، فضلا عن رعاية التناسب بين أبيات الفصل الواحد .

وقد رأيت أن أفرد لمعيار التناسب عند حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) منظوراً إليه من خلال بنية النص الشعرى الكامل - جزءاً خاصا من هذه الدراسة؛ وذلك أن آراءه ومنظوراته إلى ذلك المعيار يرتبط بعضها ببعض ويكمل بعضها بعضا، لاسيما أن الأمر عنده قد تجاوز الملاحظة والوصف العاجلين إلى التقنين والتأصيل النظرى المتأنى .

(أ) بنية النص من منظور الحبك قبل حازم

يعنينا هنا أمران اثنان: أحدهما معرفة الشروط التى أوجب القدماء توفرها فى كل من الابتداء والتخلص والانتهاء، لاسيما ما يتصل منها بالمعنى، والأمر الآخر هو محاولة استخلاص المبادئ الجوهرية التى وجهت علاقة كل من الابتداء والتخلص والانتهاء بسائر أجزاء النص تحقيقاً للترابط المضمونى فيما بينها وإنجازاً للعلاقات المنطقية التى تبنى وحدتها الدلالية .

١- الابتداء

هو الابتداء والمبدأ والمبتدأ والفاتحة والافتتاح والمفتتح والاستفتاح والمقدمة والتصدير والمطلع والاستهلال . لعل أقدم الإشارات إلى بلاغة الابتداء ما أورده الجاحظ عن عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـ) وشبيب بن شيبة .. جعل ابن المقفع البلاغة اسما جامعا لمعان تجرى فى وجوه كثيرة وذكر من هذه الوجوه " ما يكون فى الابتداء "[٤٩]. وروى الجاحظ عن شبيب قوله: " الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة المقطع وبمدح صاحبه"[٥٠]. ولعل إشارة الجاحظ إلى العلاقة بين " دقة المدخل " و " إظهار المعنى " أولى بأن تنصرف إلى الابتداء[٥١].

الابتداء هو الوحدة البنائية الأولى من النص . وهى وحدة سمعية ومعنوية تفتح للخطاب قناة الاتصال . إذا كان الشعر قفل، فأوله - كما يقول ابن رشيق - مفتاحه . وينبغى للشاعر أن يجود

ابتداء شعره ؛ فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة[٥٢]. عرف هذه الحقيقة منتجو النصوص ومحللوها جميعا. وليس كلام ابن شيبة السابق مما يحمل على مقصد إضعاف شأن الابتداء، لكنه ميل خاص به إلى مؤشر بنائى آخر من الكلام يرى له شأنا أخطر. لقد عرف ابن شيبة نفسه ـ كما يخبرنا الجاحظ ـ بحلاوة الابتداء ورشاقته وسهولته وعذوبته[٥٣].

كان حسن الابتداء من معايير تحليل النص الأدبي عند القدماء . بحسن الابتداء يتمايز الشعراء . شهر شعراء كثيرون به، من طليعتهم أبو الطيب وأبو تمام وأبو نواس والبحترى . يرى ابن رشيق أن جودة الابتداء من أجل محاسن أبى الطيب وأشرف مآثر شعره[٥٤]. ويطلب القاضى الجرجانى أن يغتفر لأبى الطيب ما عيب من ابتداءاته ؛ لما له من ابتداءات كثيرة حسنة[٥٥].

السؤال الآن: ما شروط المبدأ المستحسن عند القدماء ؟ . أشير إلى أن ما قرره القدماء نصا لا يأتى على جميع الشروط التى رغبوا فى توفيرها فى المبدأ . إذا كانت تلك الشروط ملفوظة، فهناك شروط أخرى ملحوظة مما ضربوه من أمثلة وشواهد ينبغى لها أن تؤخذ فى الحسبان . يتيح لنا الأمران أن نصنف تلك الشروط جميعاً على النحو التالى:

(الشرط الأول) شرط الصياغة: ويقصد به حسن اختيار اللفظ وصحة السبك جميعاً . وينبغى أن يضاف إلى شرط الصياغة اعتبارات أسلوبية أخرى ؛ مثل تجنب الحشو، وتجنب المعاظلة ونحوهما .

(الشرط الثانى) الشرط المعنوى: ويقصد به وضوح المعنى، وارتباط المبدأ بما بعده ودلالته عليه فى الوقت نفسه . وسوف نفصل ذلك .

(الشرط الثالث) الشرط المقامى: ويقصد به ـ من خلال ملاحظاتهم المتفرقة ـ أمور عدة، نوجزها فيما يلى:

(أولا) رعاية حال المخاطب: فإذا خرج المبدأ عن ذلك المعيار كان معيبا. من أجل ذلك عيب مثلا مطلع قصيدة للبحترى فى مدح أبى الحسن عبد الملك بن صالح الهاشمى، وهو قوله:

فؤاد ملاه الحزن حتى تصدعا   وعينان قال الشوق: جودا معا معا

قال ضياء الدين بن الأثير: " وكذلك استقبح قول البحترى "فؤاد ملاه ... البيت". فإن ابتداء المديح بمثل هذا طيرة ينبو عنها السمع . وهو أجدر بأن يكون ابتداء مرثية لا مديح "[٥٦].

لاشك أن المخاطب كان قد هيأ نفسه فى هذا الوقت أن يسمعه البحترى ما يروقه وما تسر به نفسه، فلم يراع البحترى حاله، وفاجأه بما يناسب الرثاء من كلام عن فؤاد حزين وعينين تجودان بالدمع !. وكان ابن رشيق قد التفت إلى زمن الخطاب وحال المخاطب وجعل رعاية الأمرين من الفطنة والحذق، يقول: " والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر فى أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيجتنب ذكره "[٥٧].

(ثانيا) رعاية الدور الاجتماعى للمخاطب: وقد عبر ابن طباطبا عن هذا المعيار باشتراطه أن يعد المتكلم " لكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من عقله فى وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه وإبداع نظمه "[٥٨].

(ثالثا) رعاية الموقف الخارجى: فإذا كانت القصيدة فى حادثة من الحوادث، كفتح معقل أو هزيمة جيش ونحو ذلك، فإنه لا ينبغى للشاعر أن يبدأ فيها بغزل. وقد أصاب ابن الأثير حين ربط بين بدء الشاعر ـ فى مثل هذه الحال ـ بالغزل وبين جهله بوضع الكلام فى مواضعه[٥٩]. ينصرف ذلك إلى معنى جهله تقدير الموقف الاتصالى الخارجى وما يناسبه من كلام .

السؤال الأهم الآن: ما المبادئ الجوهرية التى تستخلص من كلامهم عن علاقة المبدأ بما بعده والتى تتصل بخاصية الحبك النصى اتصالا مباشرا ؟.

يمكن القول بأن القانون الدلالى الجوهرى الذى يحكم علاقة المبدأ بما بعده، هو ما عبر عنه ابن رشيق بقوله: " **أن يكون دالا على ما بعده** "[٦٠].

أجمل ابن رشيق القانون السابق إجمالا . وفى كلام ابن الأثير- فى صدر فصله عن " المبادئ والافتتاحات "- ما نراه تفصيلا لذلك المجمل . يقول ابن الأثير : " وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام: إن كان فتحا ففتحا، وإن كان هناء فهناء، أو عزاء فعزاء . وكذلك يجرى الحكم فى غير ذلك من المعانى . وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به، ولم هذا النوع "[٦١].

دلالة المبدأ على ما بعده تعنى بالضرورة تحقق المناسبة المعنوية بينهما . وقف أبو القاسم الكلاعى (ت.٥٥٠هـ) على ملاحظة هذه المناسبة بين الرسائل وصدورها . عرض الكلاعى طائفة من صدور الرسائل التى شدها التناسب إلى الإنباء عن المضمون وطبقة المخاطب . نلحظ ذلك من تأمل الصدور التالية:

- أطال الله بقاء أمير المؤمنين (مخاطبة الأمراء).
- أما بعد، أحسن الله توفيقك، ونهج إلى الرشد طريقك (يكتب به عن الأمراء إلى من مرق عن الطاعة).
- سلام على من اتبع الهدى وتجنب سبل الضلالة والهوى (يستفتح به عنهم إلى زعماء الروم).
- أمدك الله أيها الولى الأخص والخليل الأخلص بالتقوى (يكتب به عنهم إلى القضاة والفقهاء).
- كتابنا، أمدك الله بتقواه (يكتب به عنهم إلى سائر العمال).
- يابنى، ومن سلمه الله وأبقاه (يكتب به الأب إلى ولده) .
- يامولاى وجمال دنياى (يكتب به الولد إلى والده) [٦٢].

ويرى أبو الفتح عثمان بن جنى (ت٣٩٢هـ) أن من الحذق أن يشير المرسل فى تحميده إلى الغرض من الرسالة : " وإذا كان المرسل حاذقا أشار فى تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله "[٦٣]. والكلاعى على رأى أبى الفتح[٦٤]. وقد جرى مجراهما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) . يرى ابن الأثير أن " المناسبة المعنوية " من أوكد أركان الكتابة . وقد أخذ على أبى إسحق الصابى إخلاله كثيرا بهذا الركن ، وذلك أنه يأتى بتحميدة فى الكتاب من الكتب السلطانية، لا تكون مناسبة لمعنى ذلك الكتاب . من أمثلة ابن الأثير على ذلك ما كتبه أبو إسحق فى ابتداء كتاب عن فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان فتحا عظيما : " الحمد لله رب العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد، العلى المجيد، الذى لا يوصف إلا بسلب الصفات ولا ينعت إلا برفع النعوت، الأزلى بلا انتهاء . الخ ". قال ابن الأثير معقبا: " وهذه التحميدة لاتناسب الكتاب الذى افتتح بها، ولكنها تصلح أن توضع فى صدر مصنف من مصنفات أصول الدين وأما أن توضع فى صدر كتاب فتح فلا "[٦٥].

وقوف ابن الأثير على مثل النموذج السابق دليل على ندرة وقوعه . كان المعتاد بين كبار المنشئين رعاية المناسبة المعنوية بين الابتداء ومضمون الرسالة. وعلى كل حال، فإن عناية أبى القاسم الكلاعى وابن الأثير بالنظر فى إنشاء الرسائل من منظور المناسبة المعنوية، دليل عملى بين على وعيهما بخاصية الحبك النصى . فى مقابل نموذج أبى إسحق الصابى نرى نماذج عدة عند الكلاعى وابن الأثير روعيت فيها المناسبة . من نماذج الكلاعى ابتداء رسالة لمحمد بن عبد الله أبى جعفر المشهور بابن عبد كان (ت ٢٧٠ هـ) جمع فيها ذكر استقامة الحال بين أبى الحسن خمارويه (ت ٢٨٢ هـ) وبين المعتضد أحمد بن طلحة الخليفة العباسى (ت ٢٨٩ هـ)، وهو قوله: " الحمد لله مقلب القلوب، وعلام الغيوب، الجاعل بعد عسر يسرا، وبعد تحارب اجتماعا"[٦٦].

٢ـ التخلص:

هو التخلص والخروج والتوسل . قال ابن رشيق: " ومن الناس من يسمى الخروج تخلصاً وتوسلاً "[٦٧].

لعل التخلص أسبق من غيره استخداما . ولعل أقدم إشارة إلى التخلص ما جاء فى كلام ثمامة بن أشرس (ت ٢١٣ هـ): " مارأيت أحدا كان لا يتحبس ولا يتوقف، ولا يتلجلج ولا يتنحنح، ولايرتقب لفظا قد استدعاه من بعد، ولا يلتمس التخلص إلى معنى قد تعصى عليه طلبه، أشد اقتدارا ولا أقل تكلفا، من جعفر بن يحيى"[٦٨]. وجعفر بن يحيى هذا، هو جعفر بن يحيى بن خالد البرمكى، من كبار البرامكة الذين قتلهم الرشيد . ويستنتج من ربط التخلص بالمتحدث عنه عموم التخلص فى كل كلام، وأنه ليس وقفاً على الشعر، وإن عالجه أكثر القدماء من خلال نماذج شعرية.

أما اصطلاح " الخروج " فلعل أقدم إشارة إليه ترجع إلى أبى العباس ثعلب (ت ٢٩١ هـ) فى كتابه " قواعد الشعر " . وقد تبعه فى استخدام " الخروج " عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) الذى جعل " حسن الخروج " من أنواع الالتفات. ومن شواهد " حسن الخروج " عند ابن المعتز قول أبى العتاهية :

وأحببت من حبها الباخلين   حتى وَمِقت ابن سلم سعيدا
إذا سيل عُرفا كسا وجهَهُ   ثيابا من المنع صفرا وسودا[٦٩]

رادف الخروج التخلص عند غير واحد من القدماء، ومنهم ابن طباطبا والقاضى الجرجانى . ولكن يحيى بن حمزة يستخدم التخلص، كما يستخدم أبوهلال وابن رشيق الخروج غالبا .

عرف التخلص فى غير الشعر . وقع التخلص فى النص القرآنى . ممن عنوا بالتخلص فى القرآن يحيى بن حمزة العلوى (ت ٧٤٥ هـ) . التخلص عنده " عبارة عن الخروج إلى المقصد المطلوب عقيب ما ذكره من قبل . ومثاله قوله تعالى من سورة المدثر: " يأيها المدثر قم فأنذر "، ثم تخلص بعد ذلك إلى ما هو المقصود بقوله: " ذرنى ومن خلقت وحيدا " ؛ فلما اتعظ الرسول بالأمر بالإنذار، عقبه بالوعيد الشديد للوليد بن المغيرة بقوله: " ذرنى ومن خلقت وحيدا" إلى آخر الآيات . وهكذا فى كل سورة تجده يتخلص إلى المقصود بأعجب خلاص"[٧٠].

عنى أبو القاسم الكلاعى ببيان التخلص فى الرسائل . أفرد الكلاعى بإحكامه فصلا بعنوان " فى التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور " . الرسالة ـ فى رأيه ـ ابتداء خطاب أو رد جواب . مما توصلوا به من الألفاظ فى ابتداء الخطاب إلى غرض الكتاب:

ـ قولهم " كتبت "، مثل : كتبت وقد هبت ريح النصر من مهبها، والأرض مشرقة بنور ربها ".

ـ أو " كتابى "، مثل: " كتابى أطال الله بقاء الأمير، وبودى أن أكونه فأسعد به دونه".

ومما توصلوا به من الألفاظ فى رد الجواب إلى غرض الكتاب:

ـ قولهم " ألقى "، مثل: " إنه ألقى كتاب كريم، عنوانه جسيم ".

ـ أو " وصل "، مثل: " وصل ـ وصل الله سعده، وأثل مجده ! ـ كتابه الكريم "[٧١].

ارتبط التخلص فى الشعر بطراز القصيدة المركبة، وهو الطراز الذى ألفه الذوق العربى، ومن ثم كانت هيمنته فى الشعر العربى القديم، وكان القدماء على صوت واحد فى استحسان التنويع فى الأغراض فى النص الشعرى الواحد، منذ أن قال الجاحظ " متى لم يخرج السامع من شئ إلى شئ لم يكن لذلك عنده موقع "[٧٢].

أفرزت القصيدة المركبة فى الجاهلية قوالب لغوية للتخلص من غرض إلى غرض ؛ نحو " دع ذا " و " عد عن ذا " . وربما تركوا المعنى الأول، وقالوا " وعيس " أو " وهوجاء " وما أشبه ذلك . وإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا: " إلى فلان " وأخذوا فى مديحه . وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا

فى الثانى من غير أن يستعملوا مثل تلك القوالب ؛ وهو ما عرف باسم " الطفر " أو " الانقطاع "، وهو ما ظل عند بعض العباسيين كالبحترى[٧٣]. غير أن الموازنة بين الشعر العباسى وما قبله، من حيث استعمال الخروج، تكشف عن صحة ما انتهى إليه ابن طباطبا وأبو هلال العسكرى . لاحظ ابن طباطبا أن العباسيين قد " لطفوا القول فى معنى التخلص إلى المعانى التى أرادوها "[٧٤]. وكذلك لاحظ أبو هلال أن الخروج المتصل بما قبله كان قليلا قبل شعراء العصر العباسى، ولكن العباسيين قد أكثروا من الخروج المتصل[٧٥].

السؤال المهم الآن: ما القانون الدلالى الذى يحكم التخلص تحقيقا لخاصية الحبك النصى ؟ .

لعل ابن طباطبا خير من وضع يده على هذا القانون من القدماء قبل حازم. ويمكن اختصاره فيما يلى:

- " **أن يصل المتكلم كلامه صلة لطيفة** " . وبيان ذلك عند ابن طباطبا فى موضعين من عياره . يقول ابن طباطبا فى الموضع الأول، وهو من باب " بناء القصيدة ": " ويسلك (يعنى الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ؛ فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه ـ على تصرفه فى فنونه ـ صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه "[٧٦].

أما الموضع الثانى، فيقول فيه: " ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ؛ حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لاتناقض فى معانيها، ولا وهى فى مبانيها، ولا تكلف فى نسجها، تقتضى كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها "[٧٧].

من كلام ابن طباطبا فى الموضعين السابقين يمكن أن نلاحظ مايلى:

١ـ أن قياس فصول الشعر على فصول الرسائل، يعنى النظر إلى تعدد الأغراض بالقصيدة المركبة كتعدد محاور الخطاب بالرسالة . ولكن الذى يبدو لنا أن تعدد محاور الخطاب بالرسالة من تحميد إلى دعاء إلى أمر بفعل شئ الخ، ليس كتعدده فى القصيدة المركبة . التناسق بين المقاصد فى الرسالة أشد قوة منه بين الأغراض فى القصيدة المركبة . ولعل تقاليد النظم قد جعلت تعدد الأغراض على النحو الذى نعرفه أمرا مألوفا بين المرسلين والمستقبلين جميعا . من ناحية أخرى، جعلت تلك التقاليد لتوالى الأغراض ـ فى الوقت نفسه ـ نظاما لايخرج عنه الشاعر عادة[٧٨]، وهو نظام نرى له وجها من المناسبة ؛ حينما يوطئ الشاعر لمدحه ـ فى الظروف العادية ـ بغزل رقيق تنشط به النفس لسماعه، أو حينما يخرج من مدحه إلى شكوى الزمان وما لقيه فيه قبل أن يرى ممدوحه، أو حينما يخرج من مديحه إلى استماحته عذرا فيما وشى به الواشون الخ . هذه وجوه للمناسبة، أفسحت لها تقاليد النظم عند العرب مجالا للقبول . نرى كثيرا من الشعراء يخرجون فى قصائدهم المركبة من الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ولكننا لم نسمع بشاعر خرج مثلا من الافتخار إلى وصف الجنادب والحرابى . مازال هناك نظام للنظم يجعل بين توالى الأغراض وجوها للمناسبة .

ومهما يكن من أمر، فإن قياس الشعر على الرسائل، يعنى أن التخلص غير مرتبط بجنس أدبى دون غيره ؛ هو عام فى كل كلام، مادامت الحاجة فيه إلى أكثر من فصل: شعرا أو رسالة أو غيرهما . القصيدة فى كلام ابن طباطبا إذا نموذج على كل نص . المهم حسن التصرف ولطف الصلة بين أجزائه، حتى لا تؤدى إلى خطاب مفكك الأوصال مبنى ومعنى .

٢ـ يفهم محمد خطابى كلمة " المعنى " فى كلام ابن طباطبا على أنها تعنى " الغرض " أو " الفن " ؛ يقول: " على أن المعنى هنا ينبغى أن يفهم فى سياقه، إذ المقصود به، فى نظرنا، الغرض أو الفن، مادام الحديث متمركزا هنا على اتصال فصول القصيدة "[٧٩].

والحق أن ابن طباطبا نفسه قد ذكر - فى نصه الأول - كلمة " فن " صراحة . وسياق كلامه كاملاً يجعل " المعنى " عنده مقصوداً به الغرض أو الفرع من فروعه ؛ وذلك أن التخلص من غزل إلى مديح تخلص من غرض إلى غرض، لكن التخلص من وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق هو تخلص من فرع لغرض الوصف إلى فرع آخر .

٣- إذا كانت وظيفة التخلص الأولية وظيفة معنوية ؛ هى حبك معنى بمعنى أو غرض بغرض، فقد لمح ابن طباطبا للتخلص وظيفة بنائية ؛ هى أن يصل منطوق التخلص بين بيت وبيت. فى ضوء ذلك نفهم كلامه عن دور التخلص فى الحصول على قصيدة (وبالتالى أى نص) مفرغة إفراغاً، خال نسجها من التكلف . من ناحية أخرى، فإن كلامه عن قصيدة خال نسجها من التكلف، تقتضى كل كلمة منها ما بعدها، وتتعلق ما بعدها بها ؛ إنما هو كلام نفهم منه أن لطف التخلص الحقيقى ليس فى لطفه فى ذاته فحسب، إنما ينبغى للشاعر (وبالتالى لكل متكلم) أن يتلطف فى جعل ما قبل التخلص مناسبا معنويا لما بعده بوجه من الوجوه .

وربما ناسب الشاعر بين ما قبل التخلص وما بعده، ولكن التخلص ذاته يبدو معيبا . من ذلك التخلص التالى فى قول أبى الطيب:

ها فا نظرى أو فظنى بى تَرَىْ حَرَقا ... من لم يذق طرَفا منها فقد وَألا

علَّ الأمير يرى ذلى فيشفع لى ... إلى التى تركتنى فى الهوى مثلا[٨٠]

قال ابن رشيق: " فقد تمنى أن يكون له الأمير قوادا "[٨١]. قال أبو العلاء المعرى (ت ٤٤٩ هـ) فى شرحه: " ووجه تشفعه إليها أن يصل جناحه بما يصل به إلى المراد بها، ويحظى عندها لمكانه منها "[٨٢]. وفى تأويل أبى العلاء تلطيف لايستطيع ردا لإساءة أبى الطيب خطاب ممدوحه. وكان أبو الطيب زمن نظم هذه القصيدة صبيا !

وكذلك جعل القاضى الجرجانى من تخلصات أبى الطيب المستكرهة قوله :

لو استطعت ركبت الناس كلهم ... إلى سعيد بن عبد الله بعرانا[٨٣].

التخلص فى الموضعين السابقين معيب فى ذاته . وهو معيب فى ذاته مقاميا؛ لأنه خرج عما يليق بخطاب المدوحين . وإذا كان التخلص فى الموضعين وصل ما قبله بما بعده على سبيل الحبك بين معنيين أو غرضين انتقل الشاعر من أحدهما إلى الآخر، فلم تكن - للعلة الماضية - صلة لطيفة .

٣ - الانتهاء

أوجب أبو هلال العسكرى فى الانتهاء أو بيت الخاتمة أن يكون أجود بيت فى القصيدة، يقول: " فينبغى أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل فى المعنى الذى قصدت له فى نظمها ؛ كما فعل ابن الزبعرى فى آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبى صلى الله عليه وسلم ويستعطفه:

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلت واقبل تضرع مستضيف تائب

فجعل نفسه مستضيفا . ومن حق المستضيف أن يضاف . وإذا أضيف فمن حقه أن يصان . وذكر تضرعه وتوبته مما سلف . وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة ؛ فجمع فى هذا البيت جميع ما يحتاج إليه فى طلب العفو "[٨٤].

أما ابن رشيق، فقد وصف الانتهاء بأنه " قاعدة القصيدة "[٨٥]. وبالقياس يكون الانتهاء قاعدة كل كلام من شعر أو غيره . وينبغى لمفهوم " القاعدة " هنا أن يكون مفهوما دلاليا ؛ وذلك أن النص لا قاعدة له مالم يتقدم هذه القاعدة من المنطوقات والمفاهيم وأجزاء المعانى التى تربط بينها العلاقات الدلالية المختلفة، حتى تقر على قاعدة النص . ومن ثم، يصبح اشتراط ابن رشيق فى الانتهاء " أن يكون محكما "[٨٦] اشتراطا طبيعيا . شرح ابن رشيق معنى " الانتهاء المحكم " بقوله: " لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتى بعده أحسن منه . وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب

أن يكون الآخر قفلا عليه "[٨٧]. الابتداء لـه ما بعده، أما الانتهاء فليس بعده شئ . الإحكام فى موضع الانتهاء يؤدى بالضرورة إلى توفر خاصية الحبك بين منطوقاته وما قبله . هو إحكام معناه بما يكون نتيجة لما قبله وتدعيما له ولمقصد النص الكلى فى آن معا ؛ وذلك أن القاعدة لا تكون قاعدة إلا إذا كانت مرتبطة بما فوقها ارتباطا دلاليا بعلاقة ما، وهى غالبا علاقة السبب ـ النتيجة.

وربما صنع المتكلم الانتهاء مراعيا سياق الاتصال الخارجى أشد من مراعاته سياق النص اللغوى الداخلى . من ذلك مثلا معلقة امرئ القيس التى ختمها بوصف السيل وشدة المطر:

كأن السباع فيه غرقى غدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[٨٨].

دلالة النص الكلية لاترشح مثل هذه الخاتمة قاعدة لـه ؛ وذلك أنها جزء من معنى من معانى جزء من النص، وهى تفصيل ما قبلها ؛ أى هى معقودة به وحده، وليست قطعا على معنى تؤول إليه سائر الأبيات قبلها .

بناء على ما تقدم، يكون القانون الذى ارتضاه القدماء حكما لجودة الانتهاء هو:

ـ " أن يكون الانتهاء قاعدة النص "

وذلك على معنى أن يكون أدخل فى مقصده، وأن يكون قطعا طبيعيا ينتهى إليه ما قبله ويدعم هو ما قبله فى آن معا.

(ب) بنية النص من منظور الحبك عند حازم

فى معنى ما يكون بين المنطوقات المتوالية أو أجزاء النص الواحد من أشكال للترابط المضمونى، يستخدم حازم (ت ٦٨٤ هـ) مفاهيم عدة ؛ كالتناسب والاقتران والالتئام . تمثل هذه المفاهيم ـ مع طائفة أخرى من الأفكار المتفرقة ـ إضاءات معرفية مهمة فى فهم منظورات حازم إلى بنية النص من جهة الحبك . يمكن أن نجمل تلك المفاهيم والأفكار الأولية ـ وفاق خطة الدراسة ـ على النحو التالى:

١ـ للأغراض " أجناس " أول . من ذلك الارتياح والاكتراث وما تركب منهما ؛ نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو العكس . وتحت هذه الأجناس الأول "أنواع" كالاستغراب والاعتبار، والرضا والغضب، والنزاع والنزوع، والخوف والرجاء . وتحت هذه الأنواع " أنواع " كالمدح، والنسيب، والتذكرات، وأنواع المشاجرات، وما جرى مجراها من المقاصد الشعرية[٨٩].

ينتهى حازم من ذلك إلى أن حسن التصرف فى المعانى يوجب على المتكلم أن يعرف " وجوه انتساب " بعضها إلى بعض . لكل معنى من تلك المعانى معنى أو معان تناسبه وتقاربه . ولكل معنى معنى أو معان تضاده وتخالفه . وللمضاد معنى أو معان تناسبه[٩٠].

٢ـ لاقتران المعانى بعضها ببعض وجعل بعضها بازاء بعض أنواع خمسة:

(الأول) اقتران التماثل: وهو أن تناظر بين موقع المعنى فى هذا الحيز وموقعه فى الحيز الآخر .

(الثانى) اقتران المناسبة: وهو اقتران المعنى بما يناسبه .

(الثالث) المطابقة أو المقابلة:. وذلك باقتران المعنى بمضاده .

(الرابع) المخالفة: وذلك باقتران الشئ بما يناسب مضاده .

(الخامس) تشافع الحقيقة والمجاز: وذلك باقتران الشئ بما يشبهه، وبأن يستعار اسم أحدهما للآخر[٩١].

تقع أنواع الاقتران السابقة – ويسميها حازم أيضا باسم "جهات التعلق" – بين معنيين كلاهما "عمدة" فى الكلام، كما يقع الاقتران بين معنيين أحدهما "عمدة" والآخر "فضلة" أو

كالفضلة، من أجل التتميم وتحقيق صحة مفهوم أحدهما ببيان الصحة فى مفهوم الآخر؛ كأن تقول: العفاف فضيلة كما أن الفسوق رذيلة[٩٢].

٣- ينبغى للشاعر - حتى يكمل له القول على الوجه المختار - أن يتمتع بقوى ثلاث:

(الأولى) القوة الحافظة: وذلك أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض. والقوة الحافظة هى التى تزود الشاعر بالخيال الذى يليق بكل غرض يريد أن يقول فيه من نسيب ومديح وغيرهما.

(الثانية) القوة المائزة: وهى القوة التى يميز بها الشاعر بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح.

(الثالثة) القوة الصانعة: وهى القوة التى تتولى العمل فى ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعانى والتراكيب إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض. وعلى الجملة هى القوة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات صناعة الشعر.

إذا جمع الشاعر بين هذه القوى جميعا كان متمتعا بـ "الطبع الجيد" فى تلك الصناعة[٩٣].

٤- يحدد حازم قوى فكرية عشرا تتحقق بها مقاصد النظم وأغراضه. نرى أدنى تلك القوى إلى موضوع دراستنا القوى التالية:

(الأولى) القوة على تصور كليات الشعر، والمقاصد الواقعة فيها، والمعانى الواقعة فى هذه المقاصد؛ وذلك حتى يتوصل الشاعر إلى اختيار ما يجب من القوافى ولبناء فصول القصائد على ما يجب.

(الثانية) القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعانى والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها فى حاجة إلى شئ من ذلك.

(الثالثة) القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى وإيقاع تلك النسب بينها.

(الرابعة) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، ووصل الأبيات بعضها ببعض، وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التى لا تنبو عنها النفس.

يكشف تصنيف حازم المقاصد الشعرية إلى أجناس عليا وفروع سعة أفقه التصورى. ولا شك أن المعرفة النظرية الأولية بتلك الأجناس والفروع سوف تعد أداة لاختبار مدى ضبط العلاقات بين المعانى والأغراض عند ممارسة القول الشعرى. وسوف تترك هذه المعرفة آثارها فى بناء النص وتنظيم العلاقات والنسب بين أجزائه. وليست جهات التعليق أو علاقات الاقتران عنده إلا علاقات حبك بين المنطوقات، تصلح للخروج عن ذلك إلى أن تصير ضروبا لعلاقات حبك فصول النص الشعرى الكامل، لا سيما فى النصوص الشعرية غير المركبة والتى تبنى معنويا على أنواع الأجناس الأول عنده؛ كالرضا والغضب، والخوف والرجاء ونحوها.

أما كلام حازم عن القوى الثلاث التى يكمل بها القول للشاعر (وبصفة أعم كل متكلم)، فهو أدنى شئ إلى ثلاثية الكفاءة فى النظرية اللغوية المعاصرة: القوة الحافظة عنده تضاهى الكفاءة اللغوية التى تعنى ما يعرفه متكلم اللغة الأصلى عن لغته وما يختزنه فى عقله منها وقدرته على استعمالها. والقوة المائزة عنده تضاهى الكفاءة التداولية التى تعنى قدرة صانع النص على ربط لغته بالمواقف والسياقات، وقدرته على جعل منطوقاته ممتثلة لمقاصده الكاملة؛ أى جعل منطوقاته مناسبة وظيفيا وموقفيا لسياق الاتصال. والقوة الصانعة عنده تضاهى الكفاءة الموضوعية التى تعنى قدرة صانع النص على تعيين ما يريد أن يصل إليه عند متلقيه، وقدرته على تنسيق أجزاء النص

وا لر بط بينها[٩٤]. وليست القوى الفكرية الأربع التى اصطفيناها من جملة القوى الفكرية العشر عنده إلا تبيانا وتفصيلا للقوة الصانعة أو الكفاءة الموضوعية.

سبق حازما إلى الكلام عن آلات الكتابة والنظم آخرون[٩٥]، ولكن حازما وضع يده على تصنيف جامع لما تفرق عند سابقيه مميزا بالوصف وتعيين الوظيفة بين قوة وأخرى من قوى القول، حتى يصير تصنيفه الثلاثى هذا من الأسس الإجرائية النظرية التى نرى لها صلاحية لأن تتخذ فى وصف إنتاج النصوص وتخطيطها.

ومهما يكن من أمر، فقد استفرغ حازم جهده فى منهاجه لتحليل بنية النص وشروط الإبداع فى صناعته. وفيما يلى التفصيل:

١- قوانين الابتداء والتخلص والانتهاء:

أ/١- الابتداء

ينبغى الإشارة إلى أن ما أسماه حازم بـ "شروط الإبداع فى المبادئ" لا يكاد يزيد عما اشترطه سابقوه، سواء ما يرجع إلى اللفظ أو المعنى أو النظم أو الأسلوب[٩٦]. على أن الذى ينبغى لنا ملاحظته فى مبحث الابتداء أن الشرط المقامى عنده قد اتخذ هيئة المناسبة بين اللغة المستخدمة ومقصد المتكلم، ولم يعرض لملابسات الخطاب وأحوال المخاطبين. يقول حازم: "ملاك الأمر فى جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته: إذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعانى والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم. وإذا كان المقصد النسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد"[٩٧].

سبق آخرون حازما فى اشتراط ذلك، وفى جعل المناسبة بين المقصد واللغة أول ما يحتاجه الشاعر من معرفة مقامات الكلام. أضرب مثالا على ذلك ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ). يقول ابن رشيق: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول؛ فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويدخله فى ثيابه. فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذى به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا"[٩٨].

أما القانون الذى يحكم الابتداء عند حازم، فهو أن "يجعل (يعنى الشاعر) مبدأ كلامه دالا على مقصده، ويفتتح القول بما هو عمدة فى غرضه"[٩٩]. ولا يختلف الجزء الأول من قانونه عما نص عليه سابقوه. أما الجزء الثانى، ففيه تنويه بافتتاح القول بما هو أدخل فى الغرض منه.

إضافة حازم الحقيقية فى تحليل المبادئ فى عنايته بمعيار المناسبة، وفى بنائه ترتيب المبادئ على ما أسماه بـ " التناصر":

١- معيار المناسبة: يقول حازم: "وإذا لم يكن البيت الثانى مناسبا للأول فى حسنه، غض ذلك من بهاء المبدأ وحسن الطليعة، وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب، وذلك نحو قول أبى الطيب المتنبى:

أتــراهـــا لكـــثرة العشـــاق	تحسب الدمع خلقة فى المآقى
كيف ترثى التى رأت كل جفن	رآهـا غــــير جفنها غير راق[١٠٠]

الأحرى أن نرى المناسبة فى هذا السياق مبدأ تنظيميا؛ وذلك أنه ينظم بنية النص اللفظية والمعنوية؛ أى أن المناسبة هنا تعنى الربط الشكلى والمضمونى جميعا.

٢- فكرة التناصر: اتخذ حازم فكرة التناصر أساساً بنى عليه ترتيبه المبادئ إلى رتب ثلاث:

- فأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثانى (ويلحظ حازم أن هذه الرتبة عند "المحدثين" -بمفهوم العصر - أكثر من "العرب المتقدمين" الذين لم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثانى كبير عناية).

- والرتبة الثانية: أن يتناصر الحسن فى المصراعين دون البيت الثانى.

- والرتبة الثالثة: أن يكون المصراع الأول كامل الحسن، ولا يكون المصراع الثانى منافراً له، وإن لم يكن مثله فى الحسن (ومثل هذا - فيما لاحظه - يوجد كثيرا)[١٠١].

تعكس تراتبية المبادئ على هذا النحو المنطقى أثر التناصر فى جودة الكلام. وليس التناصر - فى جوهره - إلا مظهرا من مظاهر الارتباط المضمونى والشكلى بين وحدات الفصل الواحد، لا سيما فى طليعته. ويمكن لمعيار المناسبة وفكرة التناصر معا أن يمثلا منظوراً لغوياً إلى بنية النص بوصفه كلا دلاليا متفاعلاً متبادل التأثير بالإيجاب والسلب. إذا كان حسن الجزء معتداً به بحسن غيره، فإن ذلك يعنى أن الحسن فى المبدأ ليس صفة قبلية، ولكنها صفة استعمال يكتسبها الجزء فى محيط الكل . وسيعنى هذا بالضرورة أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة التفاعلات بين تلك الأجزاء .

ب/١ التخلص

التخلص عند حازم خروج فى الكلام من غرض إلى غرض على سبيل التدرج[١٠٢]. إذا كان الخروج من غير تدرج، ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات سمى عنده باسم "الاستطراد"[١٠٣].

التدرج إذن هو العمود الفقرى للتخلص عند حازم . مقياس التدرج عند حازم فى قوله: "أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفى القول حتى يلتقى طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما"[١٠٤]. وفى تفسير حازم لوظيفة التخلص ـ فى ضوءفهمه هو على الأقل ـ ما يجعل للتخلص ـ بما يحققه من التقاء محكم بين الأغراض ـ أثرا إيجابيا مباشرا فى تلقى الكلام: " فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين فى أجزاء النظام . فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدربة من فن من الكلام الى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب لـه، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس فى طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه. وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما فى انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف فيما يجمع بين حاشيتى الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذى يوجد للكلام به استواء والتئام "[١٠٥].

ليس النسيب والمديح فى الكلام عن القصيدة المركبة التى توجب- فى الأساس- احتيالا وتلطفا فى صناعة التخلص، ليسا إلا نوعين أو اسمين على غرضين من أغراض الاتصال الأدبى . المهم هنا ما يكشف عنه نظام " التدرج " فى كل غرض عند حازم، فيما يسميه " كيفية العمل " من وعى بضرورة الارتباط المعنوى والتسلسل المنطقى بين عناصر ذلك الغرض . الأحسن فى النسيب عند حازم أن يجرى التدرج هكذا :

- البدء بما يرجع إلى المحب ،

- ثم بما يرجع إلى المحب والمحبوب معا،

- ثم إرداف ما يرجع إليهما معا مما يشجو وقوعه بذكر ماهو راجع إليهما مما يسر وقوعه (لما فى ذلك من المقابلة وتدارك النفوس من إيلامها بالشاجى الصرف بعرض المعانى)،

- ثم يحتال فى عطف أعنة الكلام إلى المديح ؛ فهذا هو الموضع التام المناسب[١٠٦].

أما المديح المتخلص إليه من نسيب، فالوجه فى ترتيبه عند حازم:

- أن يصدر بتعديد فضائل الممدوح ،

- وأن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكرمه، وذكر أيامه فى أعدائه،

- وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم ،

- ثم يختتم بالتيمن للممدوح والدعاء له بالسعادة ودوام النعمة والظهور على الأعداء وما "ناسب" ذلك[١٠٧].

أقول مرة أخرى لايعنينا هنا المديح أو النسيب غرضا من أغراض الشعر، إنما الذى يعنينا ما ارتبط بهما من بيان " كيفية العمل " . توفر أكثر شروط التخلص عند حازم فرصة للقول بأن مبادئ الائتلاف المعنوى، والانتظام، واتصال الكلام، كانت الخلفية النظرية التى انطلقت منها تلك الشروط . أهم تلك الشروط ما يلى:

- التحرز من انقطاع الكلام .
- التحرز من الإخلال واضطراب الكلام .
- التحرز من النقلة بغير تلطف (إذ يجب التلطف فيما يوقع الكلام أحسن مواقعه ويجريه على أقوم مجاريه) .
- أن يجهد الشاعر نفسه فى تحسين البيت التالى لبيت التخلص[١٠٨].

الإضافة الحازمية الأهم فى بحث التخلص هي ما يمثله الشرط الأخير: أن يجهد الشاعر نفسه فى تحسين البيت التالى لبيت التخلص ؛ فإنه أول الأبيات التى يظهر فيها الإجادة أو الإساءة، وهو- كما يقول حازم- أول منقلة من مناقل الفكر فيما تخلصت إليه[١٠٩]، وينبغى لنا أن نضيف إلى جدة ذلك الشرط عند حازم، اشتراطه فى بيت التخلص الشرطين التاليين :

- التحرز فى بيت التخلص من الحشو.
- والتحرز فى بيت التخلص من الاضطرار إلى الكناية[١١٠].

الحشو عامل لفظى . والكناية عامل معنوى . الحشو والكناية يرتبطان بتدفق الخطاب . وتدفق الخطاب فى موضع التخلص ينبغى له أن يكون مطلبا ملحا . الحشو والكناية- على نحو ما يجب أن نفهم من سياق كلام حازم- يضعفان قوة إخلاص التخلص لوظيفة الربط المضمونى المنطقى فى موضع تلح فيه الحاجة إلى نقل الكلام- فى تدرج- من محور خطابى إلى آخر .إنهما يضعفان قوة إخلاص التخلص لتلك الوظيفة ؛ لأنهما يقيدان حركته اللفظية والمعنوية: تضعف السلاسة وتشاب مباشرة المعنى بلازم المعنى .

ومهما يكن من أمر، فإن قانون التخلص الدلالى عند حازم ينبغى له أن يكون هكذا :

- ينبغى للتخلص أن يكون على سبيل التدرج وأن يؤدى إلى الالتقاء المحكم بين الأغراض .

جـ/١ الانتهاء

عرض حازم شروطه فى الانتهاء أو الخاتمة تحريا وتحرزا وتحفظا على النحو التالى :

١- تحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج فى حشو القصيدة.

٢- أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه، أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه .

٣- أن يتحفظ فى أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولا، وإن رفعت الإيهام آخرا ودلت على معنى حسن . ومن هذا قول المتنبى :

فلا بلغت بها إلا إلى ظفر ولا وصلت بها إلا إلى أمل[١١١].

الشرط الثانى عند حازم شرط لفظى معنوى . وما يرتبط بالمعنى فيه لايخرج عما اشترطه أبو هلال وابن رشيق وأمثالهما: ينبغى للخاتمة أن ترتبط بالمقصد من الكلام . أما الشرطان الأول والثالث فهما لفظيان نظميان . وما ضرب به حازم مثلا على النظم القبيح هو نفسه الذى سبقه إليه ابن رشيق، عنيت بيت أبى الطيب.

كان ابن رشيق قد علق على هذا البيت قائلا: " فإن هذا شبيه ماذكر من بغيض: كان يصابح الأمير فيقول: لاصبح الله الأمير بعافية، ويسكت، ثم يقول: إلا رماه بأكثر منها، ويماسيه فيقول:

لامسى الله الأمير بنعمة، ويسكت سكتة ثم يقول: إلا وصبحه بأتم منها، أو نحو هذا . فلا يدعو له حتى يدعو عليه. ومثل هذا قبيح، لاسيما عن مثل أبى الطيب"[١١٢].

السكتة على ما قبل أداة الاستثناء تقدم مثالا على النظم القبيح ؛ لأنه موهم، يضطرب معه الخطاب فى موضع الخاتمة، وهو موضع ينبغى له أن يحوذ على عناية المتكلم؛ لأنه- كما يقول حازم- منقطع الكلام وخاتمته[١١٣]. المهم هنا- على أى حال- التفات حازم إلى تبادل الخاتمة مع ما قبلها فعل التأثير فى نفس المتلقى سلبا وإيجابا ؛ " فالإساءة فيه (يعنى موضع الخاتمة) معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه فى النفس . ولا شئ أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج "[١١٤].

ومهما يكن من أمر، فإن قانون الخاتمة الدلالى عند حازم ينبغى له أن يكون هكذا:

- ينبغى أن ترتبط الخاتمة بما قصد إليه المتكلم فى النص، وألا يكون تأثيرها فيما قبلها من حيث المعنى تأثيرا سلبيا .

وهو قانون لايخرج- كما نرى- عما وضعه سابقوه .

٢- المبادئ الدلالية لحبك الفصول

الإضافة الحقيقية فى دراسة الحبك أو التناسب المعنوى بين وحدات النص عند حازم مستودعها المعلم الأول من المنهج الثالث من (المبانى) وهو عن " طرق العلم بأحكام مبانى الفصول وتحسين هيآتها ووصل بعضها ببعض"[١١٥]. الفصول عنده هى ما نتعارفه بالمقاطع التى يستقل كل مقطع منها فى القصيدة العربية المركبة بغرض . تتوزع معطيات هذا المعلم- فيما نرى- على مفاهيم ثلاثة :

- معطيات تختص بمفهوم السبك .
- معطيات تختص بمفهوم الحبك .
- معطيات ترتبط بأحدهما أو كليهما وبمفهوم بنية النص وتنسيقه فى آن معا .

مقتضى الحال أن نقتصر هنا على ما يتصل من آرائه بمفهوم الحبك على مستوى الفصول.

السؤال الآن: ما الأسس الدلالية والمضمونية التى يبنى عليها الحبك بين فصل وآخر ؟

أ / ٢ ـ قوانين الوصل بين الفصول

ينبغى أن نشير أولا إلى أن حازما قد جعل الكلام فيما يرجع إلى ذوات الفصول وإلى ما يجب فى وضعها وترتيب بعضه من بعض قائما على أربعة قوانين:

(القانون الأول) فى استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها .

(القانون الثانى) فى ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض .

(القانون الثالث) فى ترتيب ما يقع فى الفصول .

(القانون الرابع) فيما يجب أن يقدم فى الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به[١١٦].

لكل قانون من هذه القوانين الأربعة عند حازم شروط تحقيق مختلفة . تتوزع هذه القوانين وشروط تحقيقها على ما يمكن تسميته:

١ـ شروط الحبك الكلى: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضمونى بين فصول القصيدة . وتقع هذه الشروط فى القانون الأول والثانى .

٢ـ شروط الحبك الجزئى: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضمونى بين أبيات الفصل الواحد. وتقع هذه الشروط فى القانون الثالث .

مما يحقق الحبك الكلى من شروط القانون الأول عند حازم " تناسب المفهومات بين الفصول"[١١٧]. ومما يحققه من شروط القانون الثانى أن يقدم من الفصول ما للنفس به عناية على حسب الغرض المقصود بالكلام، وأن يتلى الفصل المقدم بالأهم فالأهم، حتى تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم (وبالتالى إلى ترك القانون الأصلى فى الترتيب)[١١٨].

ومن شروط حازم في القانون الأول "حسن الاطراد بين الفصول"[١١٩]. وقد جاء حازم بهذا الشرط على الإجمال . ومما يعنيه حسن الاطراد بالضرورة التوالى المحكم للمفاهيم والأغراض الذى يصل الفصول بعضها ببعض في القصيدة الواحدة .

واستواء النسج من شروطه في القانون الأول أيضاً . وهو متعلق بالعامل التركيبي ؛ أى بالبنية اللفظية. ولكنه ينعكس بالضرورة على البنية المعنوية . يجب أن تكون الفصول تبعا لهذا القانون " غير متخاذلة النسج، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لايشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية تنزل منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر. والقصائد التى نسجها على هذا مما تستطاب"[١٢٠].

أما الشروط التى تحكم تحقيق الحبك الجزئي، فقد اشتمل عليها القانون الثالث ؛ وهو في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض . وهذه الشروط هي :

١- يجب أن يبدأ من أبيات الفصل بالمعنى المناسب لما قبله[١٢١].
٢- فضلا عن وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التى تدل على أنه مبدأ فصل، فالأحسن أن يتصل به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض ؛ كالتعجب والتمنى والدعاء وتعديد العهود السوالف الخ .
٣- يشترط أن يكون لمعنى البيت - مع كون أوله مبدأ كلام ومصدرا بكلمة لها معنى ابتدائى - أن يكون له علقة بما قبله ونسبة إليه " .
٤- " يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقا به من باقى معانى الفصل، مثل :
(أ) أن يكون مقابلا له على جهة من جهات التقابل ،
(ب) أو أن يكون بعضه مقابلا لبعض ،
(ج) أو أن يكون مقتضى له، مثل :
- أن يكون مسببا عنه،
- أو أن يكون تفسيرا له ،
- أو أن يكون بعضه محاكيا بعض ما في الآخر .
- أو غير ذلك من الوجوه التى تقتضى ذكر شئ بعد شئ آخر .
وكذلك الحكم فيما يتلى به الثانى والثالث إلى آخر الفصل[١٢٢].

وفى نهاية تلك الشروط يورد حازم هذه الملحوظة المهمة: " وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذى يليه او إشارة إلى بعض معانيه "[١٢٣].

باستثناء الإشارة في الشرط الثانى إلى وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التى تليق بموقعه، تبدو جميع الشروط في هذا القانون مختصة بالحبك الجزئى أو الداخلى بين أبيات الفصل الواحد . ولكنها لم تغفل - على رغم ذلك - وجوب المناسبة المعنوية بين رأس الفصل وما يسبقه أو بين خاتمة الفصل ورأس الفصل الذى يليه .

ولعل وضع حازم يده على بعض وجوه التعلق بين البيت والآخر من الفصل الواحد بداية جدولة العلاقات الدلالية التى سبق فيها المحدثين، مثل نايدا . يحتفظ نايدا بحق الجدولة المتكاملة للعلاقات الدلالية بين المنطوقات، ويحتفظ حازم بحق السبق إلى كثير من تلك العلاقات . ولنا أن نقابل ما عند حازم بما يشاكله عند نايدا على النحو التالى:

نايدا	حازم
- العلاقة التقابلية (علاقة ثنائية)	- علاقة المقابلة :
	- الكلية
	- البعضية
- السبب - النتيجة (علاقة منطقية)	- مسبب عنه
- الإجمال - التفصيل (علاقة تبعية)	- تفسير له

- الكيفية (علاقة الوصف) - بعضه يحاكى بعض ما فى الآخر

ضم القانونـان الأول والـثانى شـروط مـا أسميناه بالحبك الكلى، كما ضم القانون الثالث شروط الحـبك الجـزئى . أمـا القانون الرابع، فقد جعله حازم فى وصل بعض الفصول ببعض . ونرى أن الوصـل - فـى هذا الموضع - ينبغى له أن يتسع للسبك والحبك معا . ويعنى هذا أن القانون الرابع إنمـا يتـناول الـنص المسبوك المحبوك فى الآن نفسه. لم يبن هذا القانون - مثل غيره - على شروط تحقيقـه، إنمـا بـنى عـلى أنـواع الفصول من حيث الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض. يقول حـازم: " فأمـا القـانون الـرابع فـى وصـل بعـض الفصـول بـبعض، فالتأليف فى ذلك على أربعة أضرب:

١- ضرب متصل العبارة والغرض .
٢- وضرب متصل العبارة دون الغرض .
٣- وضرب متصل الغرض دون العبارة .
٤- وضرب منفصل الغرض والعبارة "(١٢٤)

حد حازم الضرب الأول على النحو التالى: " فأما المتصل العبارة والغرض، فهو الذى يكون فيه لآخـر الفصـل بـأول الفصل الذى يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعـض الألفــاظ الـتى فـى أحـــد الفصـلين يطـلب بعض الألفاظ التى فى الآخر من جهة الإسناد والربط "(١٢٥).

عـلى أسـاس الاتصـال والانفصـال بـين العـبارة والغـرض تجـرى سائر الضروب. إذا كان الاتصـال مـن جهـة العبارة لا الغرض كان الضرب الثانى . ويكون الفصل متصلا بغيره فى الغرض دون العبارة إذا كان أوله رأس كلام، ويكون لذلك الكلام " علقة " بما قبله من جهة المعنى . هذا هـو الضـرب الـثالث . أمـا الضرب الرابع والأخير، فهو الذى لاتوصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغـرض مناسـب لـــه، بـل يهجـم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر(١٢٦).

الضـروب الأربعـة السـابقة هى الإجابة عن سؤال يمكن أن يطرح على النحو التالى: كيف تبدو صور العلاقات بين الفصول من حيث اتصال العبارة والغرض؟

ويـنـبغى الإشـارة هـنا إلى أن حازمـا قـد وصـف الضـرب الـثانى بأنه " منحط عن غيره "(١٢٧). ووصـف الضـرب الـرابع بأنـه "متشـتت من كل وجه "(١٢٨). ولكنه يرى الضرب الثالث، وهو ما اتصلت فيـه الفصـول بعضها ببعض فى الغرض دون العبارة، يراه أفضل الضروب الأربعة . يقول حازم: " وهذا الضرب (يعنى الثالث) إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبى أو دعائى أو غير ذلـك ممـا أشرنا إليه هو أفضل الضروب الأربعة ؛ لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخـروج مـن شـئ إلى شـئ، واسـتئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها فى قبول الكلام من نياطة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء أو غير ذلك مما لــه بالمعنى علقة بالكلام وتصديره به . وهذا الضرب - على كل حال - أفضل الضروب الأربعة "(١٢٩).

يعكـس تـنظير حـازم لضروب الاتصال بين فصول القصيدة ما يستحسنه الذوق العربى فى بنية الخطـاب: تعلق الفصول فيما بينها من جهة الغرض وارتباط بعضها ببعض من جهة العبارة؛ أى ارتـباط الألفـاظ بعضـها بـبعض من جهة الإسناد والربط . لقد نظر حازم - فيما يبدو لنا - إلى طراز القصيدة المركبة - على تقديره قدر الاتصال بين الفصول فى الغرض عن طريق الخروج - عندما جعل الضـرب الـثالث أفضـل الضـروب . بعبارة أخرى نقول: سوف تجد القصيدة المركبة محلا لها من الضرب الثالث، على أساس فهم حازم ومن قبله لدور التخلص أو الخروج، من الربط بين الفصول لفظا ومعنى .

ب/٢ تنسيق المعانى بين الفصول: المعانى الجزئية والمعانى الكلية

ويرتبط بالحبك بين المفاهيم والقضايا على مستوى الفصل الواحد، الكيفية التى تنسق بها المعانى بين أبيات الفصل . جعل حازم المعانى صنفين:

١ـ المعانى الجزئية: وهى عنده ما كانت مفهوماتها " شخصية "[١٣٠].

٢ـ المعانى الكلية: وهى عنده ما كانت مفهوماتها " جنسية أو نوعية "[١٣١].

لم يمثل حازم لأى من هذين النوعين عنده . ينبغى لمعنى الحب أو الوفاء أن يكون معنى كليا، من حيث إن مفهومه جنسى أو نوعى، فإذا ما عرض شاعر لتجربة شخصية فى أحدهما فى علاقته بفلان أو فلانة، وكيف كانت تلك التجربة، وما كان يريده لها، ونحو ذلك، كان التحول إلى المعنى الجزئى .

هذان هما نوعا المعانى عند حازم . فأما القصد إليها فى القصائد فثلاثة أشكال:

١ـ القصائد التى يكون اعتماد الشاعر فى فصولها على أن يضمنها معانى جزئية .

٢ـ ما يقصد الشاعر فى فصولها أن تضمن المعانى الكلية.

٣ـ ما يقصد الشاعر فى فصولها أن تكون المعانى المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية . وهذا هو المذهب الذى يجب اعتماده عند حازم ؛ وذلك لحسن موقع الكلام به من النفس[١٣٢].

ما يتصل بالحبك المعنوى هنا ـ على معنى كيفية توزيع المعانى بين الفصول وتسلسلها إظهارا لطبيعة التفاعل فيما بينها ـ هو إشارة حازم إلى أنه يحسن أن تصدر الفصول بالمعانى الجزئية وأن تردف بالمعانى الكلية على سبيل التمثل بالأمر العام على الأمر الخاص، أو على سبيل الاستدلال على الشئ بما هو أعم منه[١٣٣].

ترتيب المعانى فى الفصل على النحو السابق يبدو مقيسا على نماذج المجيدين من الشعراء مثل المتنبى . كان أبو الطيب النموذج المحتذى فيما اعتمده حازم أو استحسنه، لا فى تصدير الفصول بالمعانى الجزئية وإردافها بالمعانى الكلية فحسب، بل فى تصدير الفصول بالأبيات المخيلة وجعل ختامها ببيت إقناعى يعضد به ما قدم من التخييل ويجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة فى الفصل الثانى . يرى حازم أن كلام أبى الطيب كان له بذلك " أحسن موقع فى النفوس "[١٣٤]. ويرى أنه " يجب أن يعتمد مذهب أبى الطيب فى ذلك، فإنه حسن "[١٣٥].

ومهما يكن من أمر، فإن الذى نلاحظه فى تصدير الفصل بالمعانى الجزئية وختمه بالمعانى الكلية هو مجاراة ذلك للغالب فى العلاقات الدلالية المنطقية بين المنطوقات ؛ إذ يغلب أن تبدو العلاقة من هذا النوع فى هيئات نحو:

ـ السبب / النتيجة .

ـ أو الوسيلة / النتيجة .

ـ أو الشرط / الجواب، ونحوها .

(ج) رءوس الفصول: التسويم والتحجيل

لا يخرج رأى حازم فى التقسيم النصى إلى فصول عن رأى سابقيه . يرى حازم ان العرب " اعتمدوا فى القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل بها منحى من المقاصد، ليكون للنفس فى قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستنجاد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد "[١٣٦].

ولا يرى حازم فى تعدد الفصول والموضوعات مايشوش الاتصال ؛ بل يرى أنه أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق ؛ وذلك لولع النفوس بالافتنان فى أنحاء الكلام وأنواع القصائد[١٣٧].

فى هذا الإطار يقع التسويم والتحجيل . هذان الاصطلاحان من وضع حازم. التسويم يعنى العناية برءوس الفصول العناية التى توقظ نشاط النفس لتلقى ما يتبعها ويتصل بها[١٣٨]. أطلق حازم على هذا الوضع التسويم ؛ لأن العناية هنا ترتبط بفواتح الفصول، فتجعل لها بهاء وشهرة وازديادنا حتى كأنها بذلك ذوات غرر[١٣٩].

أما " التحجيل " عنده فيعنى " تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية... ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرة بالتحجيل فى الفرس "[١٤٠].

يعنينا من " التسويم " أمران مهمان:

(أولهما) التفات حازم إلى العلاقة بين توفر خاصية الحبك لوحدات الفصل وبين تأثيرها فى النفس وبلوغ المقصد ؛ يقول حازم: " وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذى يوجد التابع فيه مؤكدا بمعنى المتبوع ومنتسبا إليه من جهة ما يجتمعان فى غرض ومحركا للنفس إلى النحو الذى حركها الأول أو إلى ما يناسب ذلك، كان ذلك أشد تأثيرا فى النفوس وأعون ما يراد من تحسين موقع الكلام منها "[١٤١].

و(الآخر) التفات حازم إلى علاقة المعنى فى خاتمة الفصل (بيت التحجيل) بجملة معانى الفصل أو بعضها، فضلا عن فطنته إلى الوظائف الخطابية لهذه الخاتمة فى علاقتها بما قبلها ؛ كالتمثيل والاستدلال اللذين غرضهما التصديق أو الإقناع قصد إعطاء حكم كلى فى بعض ما يتعلق بـ " الأغراض الإنسانية " من أمور قصد إليها الفصل . يقول حازم: " ولا يخلو المعنى الذى يقصد تحلية الفصل به وتحجيله من أن يكون متراميا إلى ما ترامت إليه جملة معانى الفصل إن كان مغزاها واحدا، أو يكون متراميا إلى ما ترامى إليه بعضها؛ فيورد على جهة الاستدلال على ماقبله أو على جهة التمثيل، ويكون منحوا به منحى التصديق أو الإقناع، مقصودا به إعطاء حكم كلى فى بعض ما تكون عليه مجارى الأمور التى للأغراض الإنسانية علقة بها مما تصرفت إليه مقاصد الفصل، ونحى بها نحوه: فيكون فى ورود البيت الأخير الذى يتضمن حكما أو استدلالا على حكم إثر المعانى التى لأجلها بين ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إنجاد للمعانى الأول وإعانة لها على مايراد من تأثر النفوس لمقتضاها "[١٤٢].

خلاصة القول أن المبادئ والتخلصات والخواتيم كانت من مجالات النظر فى بنية النص من منظور الحبك عند حازم . وقد رأينا لـه إسهامات خاصة، لاسيما فى المبادئ والتخلصات . فى تحليل المبادئ أبرز حازم فكرتى التناسب والتناصر بين المبدأ وما يليه . وعلى أساس فكرة التناصر بنى ترتيبه المبادئ إلى رتبها الثلاث على نحو ما رأينا. وفى تحليل التخلصات نبه حازم إلى وجوب العناية بالبيت التالى للتخلص، فضلا عن اشتراطه خلو بيت التخلص مما يعوق حركته اللفظية والمعنوية من حشو أو كناية.

ولكن الرقعة الحقيقية التى أضافها حازم إلى مبحث الحبك أو التناسب فى التراث العربى، كانت مع تجاوزه مواضع البداية والتخلص والنهاية وعلاقاتها بسائر أجزاء النص، إلى بحث خاصية الحبك من خلال القوانين وشروط القوانين التى وضعها للوصل بين فصل و آخر من فصول النص الشعرى أو التى وضعها للوصل بين أبيات الفصل الواحد منها، أو استجادته ـ فى ترتيب المعانى فى كل فصل ـ البدء بالمعانى الجزئية ثم المعانى الكلية، أو تنبيهه إلى وجوب العناية بفواتح الفصول وأعقابها ـ فيما أسماه بالتسويم والتحجيل ـ من جهة المعنى والوظيفة الخطابية .

أما المبادئ الدلالية الجوهرية التى بنيت عليها قوانين المبادئ والتخلصات والخواتيم من ناحية، أو التى بنيت عليها قوانين مبانى الفصول وهيآتها وكيفيات وصل بعضها ببعض والوصل بين أبيات الفصل الواحد منها من ناحية أخرى، فيمكن أن نوجزها فى: انتظام المعانى، واتصال الكلام، وتناسب الجزء مع الكل فى المفهوم، والتدرج: رأينا مناسبة الابتداء لما بعده ومناسبة ما بعده لـه . وكذلك الحال مع التخلص: أن يناسب ما قبله ويربطه على سبيل التدرج بما بعده .

ولابد للخاتمة أيضا من أن تناسب ما قبلها وأن ترتبط بالمقصد من الكلام . وفى مبانى الفصول لابد من تناسب المفهومات فيما بينها، وأن يكون تقديم الأهم من الفصول فالأهم على حسب الغرض المقصود من الكلام، وأن يتعلق معنى أول الفصل بالفصل الذى قبله . وقد رأينا آنفا أن أفضل ضروب الاتصال بين الفصول عند حازم، ما كان الاتصال فيه بين الفصول في الغرض دون العبارة. ولعل ذلك يرجع إلى أنه الضرب الذى يجمع بين الترابط المعنوى والتجدد الأسلوبى . وفى التأليف بين أبيات الفصل الواحد، أوجب حازم المناسبة بين البيت الأول من الفصل (بيت التسويم) وما قبله فى المعنى، وأن يردف بيت التسويم ببيت آخر له به علاقة دلالية ما ؛ كالتقابل أو الاقتضاء أو نحوهما، وأن يناسب توزيع المعانى بالفصل، من البدء بالمعانى الجزئية ثم المعانى الكلية، الغالب فى العلاقات الدلالية المنطقية، وأن يرتبط المعنى فى بيت التحجيل بجملة معانى الفصل أوبعضها على الأقل .

٤ ـ التناسب بين النصوص

يتجاوز التناسب هنا ما بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد إلى التناسب بين طائفة من النصوص فى مدونة كبرى . التناسب بين النصوص يمثله عمل علمى من طراز عبقرى، هو كتاب (تناسق الدرر فى تناسب السور) للإمام جلال الدين السيوطى (ت ٩١١ هـ) . هذا الكتاب هو النوع الأول من الأنواع الثلاثة عشر التى احتوى عليها كتاب له يحمل اسم (أسرار التنزيل) . ولكن لم يصل إلينا من الأسرار إلا التناسق . فرغ السيوطى من كتابه (تناسق الدرر) فى عام ٨٨٣ هـ . وتكشف قراءة عجلى للمحتوى العام لكتابه الأسرار الذى صدر به كتاب التناسق عن وقوع أكثر من نصف أنواعه فى مجال " المناسبة "[١٤٣].

يقوم (تناسق الدرر) على أساس ترتيب السور فى المصحف لا ترتيب النزول . والترتيب القرآنى المصحفى مختلف فيه بين العلماء: هل هو بتوقيف من النبى (ص) أم باجتهاد من الصحابة، بعد القطع بأن ترتيب الآيات توقيفى . المختار عند السيوطى أن ترتيب السور فى المصحف توقيفى، سوى الأنفال وبراءة "[١٤٤].

خاصية التناسب فى المعانى والمقاصد بين نصى سورتين متواليتين غالبا، وربما بين سورتين غير متواليتين مثل التناسب بين النساء والبقرة من وجوه، هى المنظور اللغوى العام الذى بنى عليه السيوطى كتابه . وهو منظور دعامته الاستقراء النصى . وقد دل السيوطى على استقرائه فى موضعين ؛ أحدهما: " القاعدة التى استقر بها القرآن: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لإيجازه "[١٤٥]. والموضع الآخر: قوله : " وأمر آخر استقرأته، وهو: أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد، فإن السورة الثانية تكون خاتمتها مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. وفى السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسب لأولها"[١٤٦].

جدير بالإشارة أن السيوطي- مثل سابقيه- قد اتخذ فى كلامه عن وجوه التناسب مفردات عدة، منها: التناسق، والتلاحم، والارتباط، والاعتلاق، والالتئام، والتآخى، والتلازم والاتحاد، والاتصال . وهو يستخدم فى مواضع متماثلة عددا من تلك المفردات، حتى تبدو كأنها مترادفة عنده، وهو ما يجعل التمييز فيما بينها أمرا عسيرا، إلا ماندر جدا منها ؛ كأن يفيدنا السياق بأن الاتصال أعم من التناسب[١٤٧]، أو أن يفيدنا بأن التآخى يكاد يقتصر على التماثل فى المطلع أو المقطع[١٤٨]، ونحو ذلك .

السؤال الآن: ما العلاقات الدلالية- او بمصطلح السيوطى " وجوه التناسب"- التى يبنى على أساسها القول بالترابط بين سورة وأخرى ؟ .

يدلنا استقراء" تناسق الدرر " على أن الترابط الدلالى والمضمونى بين سورة وأخرى يرجع إلى إحدى العلاقات الجوهرية العشر التالية :

(أ) تفصيل المجمل

أشرت إلى أن القاعدة التى استقر بها القرآن- من وجهة نظر السيوطى-: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لإيجازه. بناء على هذا، تصبح هذه العلاقة الدلالية أهم العلاقات التى وفرت للنص القرآنى المحكم خاصية الحبك. تفصيل المجمل إذن هو الملمح الرئيس من ملامح الحبك التى تصير كل سورة معها وحدة من وحدات الخطاب القرآنى المترابطة. سبق البديعيون السيوطى إلى إدراك هذه العلاقة من علاقات الحبك فى الخطاب العربى، ولكن السيوطى يجعلها- باستقرائه- قاعدة الخطاب القرآنى كله :

- فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة[١٤٩].
- وسورة آل عمران شرح لإجمال مافى البقرة قبلها، ومثاله أن أول البقرة افتتح بوصف الكتاب بأنه لا ريب فيه . وقال فى آل عمران: " نزل عليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه " ٣ ": وذاك بسط وإطناب ؛ لنفى الريب عنه[١٥٠].

وهكذا تطرد للسيوطى قاعدته .

(ب) علاقة التلازم والاتحاد

استقرأ السيوطى هذا الأمر على نحو ما أشرنا . إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد كانت خاتمة السورة الثانية مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. مثال ذلك أن آخر آل عمران مناسب لأول البقرة ؛ فإنها افتتحت بذكر المتقين، وأنهم المفلحون، وختمت آل عمران بقوله: "واتقوا الله لعلكم تفلحون" "٢٠٠"[١٥١].

وختمت المائدة بصفة القدرة، كما افتتحت النساء بذلك[١٥٢]. وختمت المائدة بفصل القضاء، وافتتحت الأنعام بالحمد ؛ قال السيوطى: " وهما متلازمتان كما قال: "وقضى بينهم بالحق وقيل الحمد لله رب العالمين " " ٣٩: ٧٥ "[١٥٣].

(جـ) تشابه الأطراف

يقول عنه السيوطى: " وهذا من أكبر وجوه المناسبات فى ترتيب السور . وهو نوع من البديع "[١٥٤]. وتشابه الأطراف فى عمل السيوطى يعنى اشتراك أول السورة مع خاتمة ما قبلها فى الموضوع . من تشابه الأطراف الذى وقف عليه السيوطى أن آل عمران ختمت بالأمر بالتقوى، وبدئت النساء به[١٥٥]. وختمت يوسف بوصف الكتاب، ووصفه بالحق، وبدئت الرعد بمثل ذلك[١٥٦]. وختمت الإسراء بالتحميد وافتتحت الكهف بالتحميد أيضا[١٥٧].

(د) علاقة المقابلة

المقابلة أو التقابل من وجوه التناسب بين السور فى عمل السيوطى . من الأمثلة على ذلك أن سورة الكوثر كالمقابلة لسورة الماعون قبلها ؛ لأن الماعون وصف الله سبحانه فيها المنافقين بأربعة أمور: البخل، وترك الصلاة، والرياء فيها، ومنع الزكاة ، وذكر فى الكوثر فى مقابلة البخل: " إنا أعطيناك الكوثر" "١"؛ أى: الخير الكثير . وفى مقابلة ترك الصلاة "فصل " "٢"؛ أى: دم عليها. وفى مقابلة الرياء " لربك " " ٢ " ؛ أى: لرضاه، لا للناس . وفى مقابلة منع الماعون: " وانحر " " ٢ " . وأراد التصديق بلحوم الأضاحى . أخذ السيوطى التأويل السابق عن الإمام فخر الدين الرازى (ت٦٠٦ هـ) [١٥٨].

(هـ) علاقة المقارنة

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطى مثلا عن وجه الاتصال بين سورتى الفيل واللمزة . قال السيوطى: " لما ذكر حال الهمزة اللمزة، الذى جمع مالاوعده، وتعزز بماله وتقوى، عقب ذلك بذكر أصحاب الفيل، الذين كانوا أشد منهم قوة، وأكثر أموالا وعتوا، وقد جعل كيدهم فى تضليل، وأهلكهم بأصغر الطير وأضعفه، وجعلهم كعصف مأكول فمن كان قصارى تعززه وتقويه بالمال، وهمز الناس بلسانه، أقرب إلى الهلاك، وأدنى إلى الذلة والمهانة "[١٥٩].

تبدو المقارنة هنا إذن علاقة دلالية رابطة بين طرفين لبيان صفة أو وضع لأحدهما مقارنا بالآخر.

(و) علاقة الملابسة

وتتجلى هذه العلاقة بين سورة الشمس والليل والضحى . قال السيوطي: "هذه الثلاثة حسنة التناسق جدا ؛ لما في مطالعها من المناسبة لما بين الشمس والليل والضحى من الملابسة، وفيها سورة الفجر، لكن فصلت بسورة البلد لنكتة أهم، كما فصل بين الانفطار والانشقاق وبين المسبحات؛ لأن مراعاة التناسب بالأسماء والفواتح وترتيب النزول. إنما يكون حيث لا يعارضها ما هو أقوى وآكد في المناسبة"[160].

(ز) علاقة التحقيق

وتستنبط من كلام السيوطي عن السورتين إذا كانت بداية إحداهما قسم على تحقيق ما في سابقتها . من أمثلة هذه العلاقة ما لاحظه السيوطي من الارتباط بين سورة الفجر والغاشية قبلها . يقول السيوطي: " لم يظهر لي من وجه ارتباطها (يعني الفجر) سوى أن أولها كالإقسام على صحة ما ختم به السورة التي قبلها (يعني الغاشية) ؛ من قوله جل جلاله: " إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم " "٢٥، ٢٦ "، وعلى ما تضمنه من الوعد والوعيد . كما أن أول الذاريات قسم على تحقيق ما في (ق)، وأول المرسلات قسم على تحقيق ما في (عم)"[161].

(ح) بيان العلة

ويعني أن تقع السورة موقع العلة لما قبلها . من ذلك مثلا أن سورة البينة ـ كما يذكر السيوطي ـ واقعة موقع العلة لسورة القدر قبلها ؛ كأنه لما قال سبحانه :" إنا أنزلناه " "١"، قيل: لم أنزل؟ قيل: لأنه لم يكن الذين كفروا منفكين عن كفرهم، حتى تأتيهم البينة، وهو رسول من الله يتلو صحفا مطهرة . وذلك هو المنزل[162].

من ذلك أيضاً أن أول سورة الحديد واقع موقع العلة للأمر بالتسبيح في آخر سورة الواقعة ؛ وكأنه قيل: " فسبح باسم ربك العظيم " لأنه " سبح لله ما في السموات والأرض "[163].

(ط) الإتمام أو العطف

وذلك أن تكون السورة في ترتيبها كالتتمة لما قبلها . من الأمثلة على ذلك أن سورة المعارج – فيما ذكر السيوطي – كالتتمة لسورة الحاقة في بقية وصف يوم القيامة والنار[164]. وسورة النمل كالتتمة للشعراء قبلها في ذكر بقية القرون، فزاد سبحانه فيها ذكر سليمان، وداود، وبسط فيها قصة لوط أبسط مما هي في الشعراء[165].

يجعل السيوطي هذه العلاقة من العلاقات التي تصل بين سورة وأخرى ؛ كعلاقة سورة الشرح بالضحى قبلها . ينقل السيوطي عن الإمام فخر الدين الرازي قوله: "والذي دعاهم إلى ذلك (يعني ماذهب إليه بعض السلف في جعلهما سورة واحدة بلا بسملة) هو أن قوله :" ألم نشرح "كالعطف على: " ألم يجدك يتيما فآوى " " ٦ " في الضحى[166].

(ى) وصف الإطار الزمني

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطي مثلا عن وجه الاتصال بين سورتي البينة والزلزلة. قال السيوطي: " لما ذكر في آخر " لم يكن " (يعني البينة) أن جزاء الكافرين جهنم، وجزاء المؤمنين جنات، فكأنه قيل: متى يكون ذلك ؟ فقيل: " إذا زلزلت الأرض زلزالها " " ١ " ؛ أي: حين تكون زلزلة الأرض، إلى آخره"[167].

تلعب العلاقات الدلالية على النحو الذي رأيناه دورا بالغا في الوصل بين سورة وأخرى. يمكن – في استقراء موسع – أن نضع الأيدي على مزيد من العلاقات ، ميزنا هنا بين عشر علاقات دلالية على الأقل، كانت من ركائز السيوطي المهمة في الكشف عن التناسب بين السور . من أجل

ذلك، لانرى وجها لاقتصار محمد خطابى على ثلاث من العلاقات الدلالية فى عمل السيوطى[١٦٨]. نرى فى ذلك إجحافا بجهد السيوطى الجهيد فى تحليل النص القرآنى من منظور التناسب من ناحية، ونراه - من ناحية أخرى - أقل كثيرا من أن يصور حقيقة ثراء العلاقات بين طائفة من النصوص يجمعها نص أكبر واحد .

هناك أمر آخر ينبغى لنا أن ننوه به ؛ وهو أن " التناسب " عند السيوطى يتجاوز العلاقات الدلالية المذكورة آنفا، إلى كل مظاهر الاتصال الموضوعى والمضمونى والمنطقى التى تجعل وضع إحدى السور بعد الأخرى أنسب من وضع غيرها موضعها.

يمكن توضيح ذلك بمثال من عمل السيوطى، وليكن ما ذكره من وجوه للتناسب بين سورة البقرة والفاتحة قبلها . هذه الوجوه عنده هى :

(الوجه الأول): " سورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة ".

(الوجه الثانى): " أن الحديث والإجماع على تفسير المغضوب عليهم باليهود، والضالين بالنصارى . وقد ذكروا فى سورة الفاتحة على حسب ترتيبهم فى الزمان، فعقب بسورة البقرة، وجمع ما فيها من خطاب أهل الكتاب لليهود خاصة، وما وقع فيها من ذكر النصارى لم يقع بذكر الخطاب .... ".

(الوجه الثالث): " أن سورة البقرة أجمع سور القرآن للأحكام والأمثال،....، فناسب تقديمها على جميع سوره " .

(الوجه الرابع): " أنها أطول سورة فى القرآن، وقد افتتح بالسبع الطوال، فناسب البداءة بأطولها ".

(الوجه الخامس) " أنها أول سورة نزلت بالمدينة، فناسب البداءة بها، فإن للأولية نوعا من الأولوية " .

(الوجه السادس): " أن سورة الفاتحة كما ختمت بالدعاء للمؤمنين بألا يسلك بهم طريق المغضوب عليهم ولا الضالين إجمالا، ختمت سورة البقرة بالدعاء بألا يسلك بهم طريقهم فى المؤاخذة بالخطأ والنسيان، وحمل الإصر، ومالا طاقة لهم به تفصيلا، وتضمن آخرها أيضا الإشارة إلى طريق المغضوب عليهم والضالين بقوله: " لانفرق بين أحد منهم " " ٢٨٥ " فتآخت السورتان وتشابهتا فى المقطع . وذلك من وجوه المناسبة فى التوالى والتناسق ... فهذه ستة وجوه ظهرت لى "[١٦٩].

يتضح مما سبق ما ألمحنا إليه آنفا: يتسع التناسب هنا ليشتمل على العلاقات الدلالية: كتفصيل المجمل، وعلى وجوه أخرى لغوية: كالتناسب الموضوعى فى خطاب أهل الكتاب، والاشتراك فى مضمون الخاتمة، أو وجوه خارجة عن نطاق اللغة: كالطول، وترتيب النزول .

لاريب أن طبيعة النص المدروس الخاصة من الناحيتين: اللغوية وغير اللغوية، قد فرضت مثل هذا التوسع فى استخدام مفهوم " التناسب " عند السيوطى. هذا ما يؤكده عمل آخر للسيوطى فى التناسب بين المطلع والمقطع فى السورة الواحدة ؛ وهو رسالته: " مراصد المطالع فى تناسب المقاطع والمطالع ". فضلا عن خروجه بنطاق المطلع عما تعارفه سابقوه، حتى يصل المطلع عنده إلى نصف السورة الأول والمقطع إلى نصفها الآخر[١٧٠]، فقد اتسع " التناسب " عنده إلىأن جعل الاشتراك بين المقطع والمطلع فى موضوع أو محور خطابى وجه التناسب الرئيس . من ذلك مثلا أن " هود " و" يوسف " و " الرعد " و" إبراهيم " و"الحجر"، كلها مفتتحة بذكر القرآن، ومختتمة به[١٧١]. وفى حالات غير قليلة يظهر وجه التناسب فى هيئة علاقة دلالية ما .

على أى حال، فمن المسلم به أن لدراسة السيوطى عن " تناسب السور " خصوصية من جانب قيامها على نص منزل من لدن حكيم خبير للناس كافة . ولكن هذا النص قد أحكمت معانيه ومقاصده علاقات دلالية ومضمونية فى كل جزء من أجزائه فى محيط نظمه الكلى. من ثم، يظل السؤال التالى مشروعا: إذا اتخذنا دراسة السيوطى عن " تناسب السور " نموذجا لدراسة

تطبيقية عن خاصية الحبك بين طائفة من النصوص فى إطار نص مترابط أكبر، فما المعطيات النظرية العامة التى توقفنا عليها مثل تلك الدراسة ؟ .

يمكن إيجاز تلك المعطيات فيما يلى:

١ـ يجمع النص بالآخر فى محيط نص مترابط أكبر علاقتان دلاليتان اثنتان على الأقل: إحداهما علاقة مطردة بين جميع النصوص، من حيث إن أحدهما يفصل مجمل الآخر، ومن حيث إن كلا منها جزء من كل، والأخرى متغيرة حسب موقع النص مما قبله وما بعده .

٢ـ كلما طال نصان متواليان فى نص مترابط مطول، كانت فرصة لأن تجمع بينهما أكثر من علاقتين اثنتين . هذا مانراه واضحا فى عمل السيوطى بين معظم السور المدنية .

٣ـ إذا كان إحصاء العلاقات الدلالية بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد عملا متاحا، فإن إحصاء العلاقات الدلالية بين طائفة من النصوص التى يقوم عليها نص أكبر واحد، يبدو شيئا غير يسير، وقابلا للتأويل والتعدد . ولعل ما استشعره السيوطى من تجاوز وجوه التناسب والاتصال بين سور القرآن ما ذكره فى عمله، كان وراء قوله: " وجميع هذه الوجوه التى استنبطتها من المناسبات بالنسبة للقرآن كنقطة من بحر"[١٧٢].

٤ـ ليست العلاقات بين نصين فى مدونة كبرى من حيث المعنى والمقصد ظاهرة دائماً . تظهر هذه العلاقات حينا، ولكنها خفية فى أحيان أخرى . يرتبط خفاء العلاقات بطول النص ومقصده فى كثير من الأحيان . وفى عمل السيوطى رأينا وجوه اتصال السورة بالأخرى ظاهرة، ولكنها تحتاج إلى تأمل وروية فى أحيان غير قليلة . عبر السيوطى عن هذه المسألة فى غير موضع من كتابه:

ـ عن سورة " إبراهيم " قال: وجه وضعها بعد سورة الرعد، زيادة على ما تقدم، **بعد إفكارى فيه برهة** "[١٧٣].

ـ وعن وجوه مناسبة " تبارك " لسورة " التحريم " قبلها قال: " ظهر لى **بعد الجهد**.."[١٧٤].

ـ وعن وجه اتصال " نوح " بسورة " المعارج " قبلها قال: " أكثر ما ظهر فى وجه اتصالها بما قبلها بعد **طول الفكر** أنه "[١٧٥].

ـ وعن وجه اتصال " الجن " بسورة " نوح " قبلها قال: " **قد فكرت مدة** فى وجه اتصالها بما قبلها "[١٧٦].

٥ـ للاستدلال دور مهم فى استنباط العلاقات الدلالية التى لم يصرح بها الخطاب . يمكن أن نضرب على ذلك مثلا نوع الاتصال بين سورة " نوح " و"المعارج " قبلها ؛ قال السيوطى: "أكثر ما ظهر فى وجه اتصالها بما قبلها بعد طول الفكر أنه سبحانه لما قال فى " سأل " (يعنى المعارج): " إنا لقادرون . على أن نبدل خيراً منهم " " ٤١ "، عقبه بقصة قوم نوح ، المشتملة على إبادتهم عن آخرهم، بحيث لم يبق منهم ديار، وبدل خيرا منهم، فوقع الاستدلال لما ختم به تبارك "[١٧٧] . وفى الاتصال بين " تبارك " و " التحريم " قبلها، يقول السيوطى: " ظهر لى بعد الجهد: أنه لما ذكر آخر التحريم امرأتى نوح ولوط الكافرتين، وامرأة فرعون المؤمنة، افتتحت هذه السورة بقوله :" الذى خلق الموت والحياة " " ٢ "، مرادا بهما الكفر والإيمان فى أحد الأقوال، للإشارة إلى أن الجميع بخلقه وقدرته، ولهذا كفرت امرأتا نوح ولوط، ولم ينفعهما اتصالهما بهذين النبيين الكريمين، وآمنت امرأة فرعون، ولم يضرها اتصالها بهذا الجبار العنيد، لما سبق فى كل من القضاء والقدر "[١٧٨].

من المقرر – فى علم لغة النص ونظرية تحليل الخطاب – أن خطاب اللغة الطبيعية – على عكس الخطاب الشكلى – ليس خطابا صريحا تماما explicit . يمكن أن تقع العلاقات بين الجمل والقضايا دون أن يعبر عنها . وهذه هى العلة فى أن البنية النظرية للنص ضرورية لبيان كيفية تفسير الخطابات بأنها مترابطة حتى وإن كانت معظم القضايا اللازمة لإنشاء الحبك تبقى

ضمنية implicit، على نحو القضايا المستلزمة عن قضايا أخرى قد عبر عنها فى الخطاب تعبيرا صريحا . هنا يكون للاستدلال دور[١٧٨]. وقد رأينا فى التوطئة كيف يمكن لنا أن نقوم بتركيب "الحلقات المفقودة " فى الخطاب بواسطة قوانين الاستدلال Rules of Inference.

٦ـ إذا كانت بنية النص الكبرى هى بنية المحتوى النصى الشاملة التى تؤثر على مقصده الرئيس، فإن بنية النصوص المكونة لنص أكبر ممتد ينبغى لها أن تكون– عبر علاقات المحتوى الكبرى فيها – ما يمكن تسميته بالبنية النصية العظمى . فى ضوء هذا يمكن أن نفهم كلام القدماء عما أسموه " المقصد الأعظم من القرآن " . مثال ذلك أن الإمام فخر الدين الرازى (ت ٦٠٦ هـ) جعل" المقصد الأعظم من القرآن " هو تقرير أمور أربعة: الإلهيات، والمعاد، والنبوات، وإثبات القضاء والقدر[١٧٩].

٥ـ خلاصات وتعقيبات

كان النص الأدبى عند البلاغيين والنقاد، والنص القرآنى عند البلاغيين والعاملين فى حقل التفسير وعلوم القرآن، المادة النصية التى نهضت عليها تنظيرات القدماء وتبصراتهم فى حبك الكلام وإيقاع المناسبة بين أجزائه . ولاريب أن اتخاذ كل من النص القرآنى والنص الأدبى مركزا للعمل فى حبك النص مبرر برغبة فى أن تصدر تنظيراتهم عن نماذج لغوية عليا، تزود بالمثال المحتذى . وبدهى أن يكون الوقوف على النماذج الأدبية المعيبة مطلعا أو تخلصا أو خاتمة أو وصلا بين الأجزاء، قصدا إلى استهداف النقيض عند صناعة الكلام .

فضلا عن اصطلاح الحبك، استخدمت مفاهيم أخرى تؤدى إليه ؛ كالتناسب والالتحام والارتباط والتعلق والمجانسة والمؤاخاة ونحوها . فى ظل ذلك قدم القدماء طائفة من التصورات والمبادئ التى ربطت تمام حسن الكلام بحبكه وتناسب المعانى بين أجزائه . يمكن أن نجمل تلك التصورات والمبادئ فيما يلى :

١ـ مبدأ انتظام المعانى واتصال الكلام ودلالته على الاستمرارية المعنوية فى النص .

٢ـ مبدأ مجانسة الجزء للكل، وهو مارأيناه على نحو تطبيقى فى باب "الابتداء والتخلص والانتهاء " . ومن الدراسة التطبيقية، استمدت القوانين التى تحكم كل جزء بما بعده وبما قبله لغويا وموقفيا :

(أ) فالابتداء ذو علاقة موقفية بمقام الاتصال، ولغوية بالوحدات التى تليه: بيتا شعريا، أو جملة فى رسالة أو خطبة .

(ب) والتخلص على علاقة لغوية بما قبله وما يليه . ويشترط فيه التدرج .

(ج) والانتهاء قاعدة النص .

٣– اتخاذ فكرة التناصر أساسا لترتيب المبادئ إلى رتبها الثلاث المعروفة عند حازم .

٤– اتخاذ معيار المناسبة وفكرة التناصر منظورا لغويا إلى " بنية النص "، مما يعكس فهما للنص كلا دلاليا متفاعل الأجزاء .

٥– أنواع اقتران المعانى (أو جهات التعلق)، وهى عند حازم: اقتران التماثل، واقتران المناسبة، واقتران المطابقة أو المقابلة الخ .

٦– ربط مقاصد النظم بقوى فكرية مختلفة ؛ كالقوة على تصور صورة مثلى للقصيدة ، والقوة على تنظيم المعانى وتوزيعها بين الفصول، والقوة على ملاحظة وجوه التناسب بين تلك المعانى . وينبغى لما وصل إليه حازم فى مبحث " القوى الفكرية " أن يعد من الأسس الإجرائية فى تحليل النص وفهمه .

٧– قوانين الوصل بين الفصول، وتصنيف هذه الفصول ـ من خلال جهد ظاهر عند حازم فى استقراء النصوص ـ إلى ضروبها الأربعة .

٨- العلاقات الدلالية التى فطن إليها حازم، فضلا عن " وجوه التناسب " المعلنة فى عمل السيوطى أو التى يمكن أن تستنبط منه، وقد زودنا عمل السيوطى عن "تناسب السور" بمعطيات نظرية ستة مهمة، نود أن نبرز منها هنا ـ على وجه الخصوص ـ أمرين:

(أ) أهمية هذا العمل فى تجلية الاختلافات أو القواسم المشتركة بين طبيعة العلاقات الدلالية بين نصين أو أكثر فى مدونة نصية كبرى، من حيث ظهور العلاقات واختفائها، أو من حيث عدد العلاقات الأقل الذى يلزم وقوعه للربط المعنوى أو المضمونى فى الحالتين ؛ أو من حيث العلاقة الطردية بين طول النص وعدد العلاقات الكامنة الخ .

(ب) أهمية هذا العمل فى توكيد دور الاستدلال فى اكتشاف العلاقات الدلالية الخفية التى لم يصرح بها الخطاب .

فى ضوء ما سبق، يمكن وضع الأيدى على حقيقتين اثنتين على الأقل :

(أولاهما) أن القدماء قد فهموا النص وحدة كلية مترابطة الأجزاء، متجانسة الدلالات والمعانى والمضامين . ولاينـد عن ذلك إلا نظرتهم إلى القصيدة المركبة . وهو ما سنعقب عليه بعد قليل .

و(الأخرى) أن التصورات والمبادئ السابقة جميعا ، وهى حصائد فكر المهتمين بصناعة الكلام والنصوص من اللغويين والبلاغيين، تكاد تشغل جميع المنظورات التى حددها ليفاندوسكى للحبك فى علم اللغة النصى :

ـ فالحبك أداة لغوية لفهم السبك فهما أعمق، نراه فى روايات الجاحظ عن بعض منتجى النصوص، وفى إشارت ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، وابن طباطبا(ت ٣٢٢هـ) والحسين بن وهب (ت ٣٣٧هـ) وأبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) وابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، وأسامة بن منقذ (ت ٥٣٠هـ) وضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٦هـ) عن: الكلام المضموم إلى لفقه، والكلام الآخذ بعضه برقاب بعض، وانتظام المعانى، وتشاكل المصراعين، وإنباء الموارد عن المصادر، والمشاكلة بين الألفاظ، وربط الحبك بالسبك، وذكر المعنى مع أخيه لامع أجنبى الخ .

ـ والحبك خاصة من خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، نراه فى وجوه التناسب التى اتسع بها السيوطى فى عمله عن تناسب السور، حتى خرجت عن العلاقات الدلالية المحددة إلى التناسب بين السورتين فى الارتباط بمرجعية واحدة ؛ كأن يكون الموضوع المتكلم عنه واحدا فى المطلع أو المقطع .

ـ والحبك خاصة من خصائص إطار الاتصال الاجتماعى، نراه فى اشتراط مناسبة المطالع للمقاصد، ومقامات الاتصال، وأحوال المخاطبين، وما يروق للممدوحين سماعه فى فصول المديح ؛ فلا يمدح الشاعر بما هو بالرثاء أجدر، وأن يرعى دور المخاطب الاجتماعى ؛ فلكل طبقة ما يشاكلها، فضلا عن رعايته موقف الاتصال الخارجى، فلا يتغزل إذا كان الكلام فى حادثة لايناسبها الغزل !.

ـ والحبك إجراء وحصيلة للتلقى الابتكارى البناء، نراه فى كلام حازم عن دور المتلقى فى الاستدلال على الشئ بما هو أعم منه، أو فى دوره عند السيوطى فى الاستدلال على العلاقات الدلالية التى لم يصرح بها الخطاب .

ليس القصد مما سبق تعبئة ما وصل إليه القدماء من تصورات ومبادئ فى قوالب جديدة من عمل النظرية اللغوية المعاصرة، وأن القدماء وصلوا إلى ما وصل إليه المحدثون، وانتهوا إلى ما انتهوا إليه، حتى لم تعد بنا حاجة إلى تلك النظريات اللسانية المحدثة . المضاهاة السابقة بين منظورات القدماء والمحدثين نوع استضاءة بمحددات المحدثين النظرية المحكمة، وقد كشفت عن إلمام التراث العربى فى مجال الحبك بطائفة من التبصرات الجوهرية والخطوط العريضة . غنى عن البيان أن المنظورات الأربعة التى حددها ليفاندوفسكى للحبك على النحو السابق قد رفدتها

اتجاهات لغوية حديثة عدة، مثل اللغويات الاجتماعية، ونظرية أفعال الكلام، ونظريات التلقى ونحوها ، أما اجتهادات القدماء، فقد رفدتها نظرة شمولية ثاقبة فى صناعة الخطاب العربى، تجمع بين العلم والذوق . أقصد بالعلم هنا العلم اللغوى بمعناه العام (النجوى والدلالى والمقامى) الذى يلزم توصيف ظواهر كلامية ونصية مفردة، من حيث الصياغة ومن حيث كيفية الوصول إلى المؤثرات الاتصالية المثالية: ترتيب الأفكار، وتنظيم أجزاء الكلام...الخ .

أما الذوق، فقد لاحظناه فى مواطن كثيرة مما سبق، نحو خلع أوصاف الاستحسان والاسترذال على المطالع والتخلصات والخواتيم، ونحو ربط حازم وغيره بين القصيدة المركبة والنفوس الصحيحة الأذواق . ويمكن أن نضيف هنا تعليق أبى هلال على المناسبة المعنوية بالمطابقة فى قوله تعالى: " وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى " (النجم ٤٣ ـ ٤٥) وقوله " وللآخرة خير لك من الأولى ولسوف يعطيك ربك فترضى " (الضحى ٤ ـ ٥) بقوله: " فأبكى مع أضحك وأحيا مع أمات، والأنثى مع الذكر، والأولى مع الآخرة، والرضا مع العطية، فى نهاية الجودة وغاية حسن الموقع "[١٨٠]. مثل ذلك ما نراه فى السبك أيضاً . أضرب مثالا على ذلك من مبحث " المنافرة بين الألفاظ فى السبك " . قال ابن الأثير: " أنشد بعض الأدباء بيتاً لدعبل (ت ٢٤٦ هـ)، وهو :

شفيعك فاشكر فى الحوائج إنه يصونك من مكروهها وهو يخلق

فقلت له: عجز هذا البيت حسن، وأما صدره فقبيح: لأنه سبكه قلقاً نافراً، وتلك الفاء التى فى قوله: " شفيعك فاشكر " كأنها ركبة البعير، وهى فى زيادتها كزيادة الكرش! . فقال: لهذه الفاء فى كتاب الله أشباه، كقوله تعالى: " يأيها المدثر . قم فأنذر . وربك فكبر . وثيابك فطهر " (المدثر ١-٤) . فقلت له: بين هذه الفاء وتلك الفاء فرق ظاهر يدرك بالعلم أولا، وبالذوق ثانيا .

أما العلم: فإن الفاء فى " وربك فكبر وثيابك فطهر " وهى الفاء العاطفة، فإنها واردة بعد " قم فأنذر "، وهى مثل قولك " امش فأسرع " و" قل فأبلغ " . وليست الفاء التى فى " شفيعك فاشكر " كهذه الفاء ؛ لأن تلك زائدة، لا موضع لها. ولو جاءت فى السورة كما جاءت فى قول دعبل ـ وحاش لك من ذلك لابتدئ الكلام، فقيل: ربك فكبر، وثيابك فطهر . لكنها لما جاءت بعد " قم فأنذر " حسن ذكرها فيما يأتى بعدها من " وربك فكبر. وثيابك فطهر " .

وأما الذوق: فإنه ينبو عن الفاء الواردة فى قول دعبل، ويستثقلها، ولا يوجد ذلك فى الفاء الواردة فى السورة .

فلما سمع ما ذكرته أذعن بالتسليم "[١٨١].

وهناك فرق جوهرى فى المادة اللغوية المعتمدة للتحليل بين التراث العربى وعلم اللغة النصى . يلحظ المرء أن نماذج الدراسة النصية منذ عام ١٩٧٠ م، قد جعلت مركز اهتمامها التعريف بتوظيف النصوص فى سياقات الحياة اليومية . وقد تبع ذلك أن تكون مادة التحليل اللغوية نصوص المحادثات التى تمثل جانبا مهما من جوانب النشاطات الاجتماعية اليومية، وهى كما نعرف نصوص تبنى على التفاعل المباشر المطلق بين المشتركين فيها . أما مادة التحليل عند العرب، فقد كانت كما رأينا النصوص القرآنية والنصوص الأدبية . وغنى عن البيان أن النص القرآنى يقدم النموذج الأعلى للغة المسبوكة المحبوكة، وفى النصوص الأدبية يرى هؤلاء الباحثون العرب نماذجهم المنشودة . ومعلوم أن ظروفا وأسبابا تاريخية مرتبطة بالمقاصد الكبرى للتأليف والتصنيف فى العربية، قد جعلت ذلك أمرا طبيعيا . ولكنا نحسب أن لو كان قدر لطائفة من اللسانيين المحترفين أن يجعلوا الاستخدام اللغوى فى شكله التفاعلى المنطوق غير الأدبى مادة لتحليل الطرق التى يتحقق بها الحبك، لكانوا كما هو المظنون بهم قد قدموا مزيدا من التصورات والحقائق، على نحو ما رأينا عند لابوف و ودوسون مثلا، من ربط تحقق الحبك بالعلاقة بين أفعال الكلام الإنجازية .

من ناحية أخرى، فإن مقارنة ما انتهى إليه القدماء عن مشكل الحبك فى طراز القصيدة المركبة بما استقر فى علم اللغة النصى ونظرية تحليل الخطاب من مفاهيم مركزية، تؤكد أن الذين جعلوا النص الشعرى المركب موافقا للنفوس صحيحة الأذواق ؛ كابن طباطبا وحازم، قد غلبوا الذوق على العلم، وضربوا بمفاهيم جوهرية فى علم اللغة النصى ونظرية تحليل الخطاب عرض الحائط ؛ أعنى مفاهيم مثل " محور الخطاب Discourse Topic " و" عالم النص Textual World" و"بنية النص الكبرى Macro – Structure" .

فى القصيدة المركبة يصبح " محور الخطاب " " وعالم النص " و " بنية النص الكبرى " على مستوى الفصل الواحد من النص، لا النص الكامل . لكل فصل محوره أو موضوعه الذى تعتمد عليه علاقات الحبك بين الجمل وما تعبر عنه من قضايا . ولكل فصل عالمه النصى الذى يبنيه فى ذهن القارئ تناسق المفاهيم والعلاقات فى حيز معرفى Knowledge Spaceبعينه . وعالم النص أحد فروع الموقف : والموقف ـ كما نعرف ـ مرتبط بخطط أطراف الاتصال وغاياتهم . مع تباين المفاهيم والعلاقات سيفقد النص الشعرى المركب موقفيته الموحدة . وينسحب ذلك على بنيته الكبرى ؛ وذلك أن البنية الكبرى لا تقتصر على العلاقات بين القضايا المتجاورة، إنما هى بنية شمولية تلتقط عناصرها من مجموع قضايا النص المتآلفة. بناء على ذلك، يتعذر تحصيل بنية كبرى واحدة لنص شعرى مركب .

بيد أن المرء لايعدم قصائد مركبة من الشعر العباسى بخاصة، يفتح لها التأويل بابا على تآلف المحاور، ومكونات عالم نصى واحد، وبنية كبرى واحدة. ولكنها ليست مركبة من طراز: النسيب – المديح، الذى تفاجئ فيه النقلة من كلام عن الذات إلى كلام عن الآخر، ولكنها من طراز: النسيب – الفخر، الذى تؤلف بين غرضيه ذات الشاعر . أضرب مثالا على ذلك دالية البحترى (ت ٢٨٤ هـ) التى مطلعها :

سلام عليكم لا وفاء ولاعهد أما لكم من هجر أحبابكم بد ؟(١٨٢)

صنفت هذه الدالية شكليا على أنها فى وصف لقاء الشاعر بالذئب . وهذا يعنى مبدئيا غض الطرف عن فصل النسيب فيها، أو النظر إليه على أنه هامش على متن الوصف . ولكننا نرى أن القصيدة تتوزع بين هند التى غدرت به، وأهله الذين ظلموه، والحياة التى تجره إلى الصراع والمواجهة . ولم يكن مشهد الصراع بين الشاعر والذئب إلا وسيلة فنية للتدليل على أن ذلك الشاعر الذى كانت له الغلبة فى ذلك الصراع مع ذئب شرس، إنما هو أقوى من غدر هند وظلم أهله، وأقدر على أن يخوض فى ذلك المحيط الاجتماعى المتوثب كافة الصراعات والمواجهات حتى مع ذئاب أخرى من عالم الإنسان، فإن لم يقدر له الفوز أسلم أمره للقدر ! .

من أهم ما يدعم التأويل السابق اطراد جملة من المفاهيم التى تدور حول غدر هند والتى تجمع بين فصل النسيب وما بعده ؛ فالكلام فيما تلاه عن ظلم الأهل وقسوة الحياة . ولعل الفصل الأخير من النص والذى يبدأ بـ :

لقد حكمت فينا الليالى بجوهرها وحكم بنات الدهر ليس له قصد

لعله لا يعدو أن يكون خاتمة مطولة بدت قاعدة الدالية، ووقعت مما قبلها جميعا موقع النتيجة من السبب .

بناء على ذلك، نرى النسيب فى مثل ذلك النص مختلفا عنه فى نصوص أخرى وقد تلاه مديح . ولعل عزوف البحترى عن التخلص فى موضع يحرص غيره عليه فيه مبرر هنا بما يشد الفصول بعضها إلى بعض من علاقات دلالية .

ومهما يكن من أمر، فقد وقف القدماء على توصيف طائفة من المبادئ العامة للممارسة اللغوية فى شكلها النصى من حيث خاصية الحبك، وعالجوا كثيرا من الإشكاليات عن بنية النص وعلاقات أجزائه من خلال جملة من القوانين العامة، على رغم أنهم لم يجروا فى تلك المعالجات على عرف ولم يعملوا فيها على شاكلة . وقد برهن ما انتهى إليه هؤلاء من تصورات ومبادئ عن الحبك على أن للنظرية اللغوية فى تحليل النص عند العرب امتدادات بعيدة فى مصادر التراث

اللسـانى الـبلاغى، وأن ذلـك التراث ما زالت به إمكانيات مختلفة للتزويد بأصول مرضية لتطوير علم لغوى نصى عربى، وأنه ليس دارا خربة نسج عليها العنكبوت!.

الهوامش:

(1) Hartmann, R. R. K.: **Contrastive Textology: Comparative Discourse**. Julius Groos Verlag, Heidelberg (1980), pp. 10 – 13.

(٢) ترجم الكتاب عمر أوكان، ونشرته دار أفريقيا الشرق ١٩٩٤ .

(٣) تمام حسان: **المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة فصول ـ سبتمبر(١٩٨٧م) ص٢٦.

(4) Halliday, M. A. K.: **Language as Social Semiotic**. Edward Arnold London (1993) p. 137

(5) Halliday, M. A. K. – Hasan, Ruqaiya: **Cohesion in English.** Longman, London – New York (1983) p. 25

(6) De Beaugrande, R. – A. / Dressler, W.U.: **Introduction to Text** – Linguistics, Longman. London – New York, (1983) p. 113.

(7)Brinker, Klaus: **Textbegriff in der heutigen Linguistik in: Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammeatik** . Duesseldorf (1973) SS.9-41, S. 13.

(8)Heinemann, W. – Viehweger, D.: **Textlinguistik, Eine Einfuehrung**. Max Niemeyer Verlag (1991) S. 49.

(9)Sowinski, Bernhard: **Textlinguistik,** Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart – Berlin – Koeln – Mainz (1983) S. 83.

(10)Lewandowski, Theodor: **Linguistisches Woerterbuch**, Quelle u. Meyer, 6 Auflage. Heidelberg. Wiesbaden (1994) S. 546

(11)Lewandowski , op. cit, SS. 546- 47

(١٢) دوبوجراند، روبرت: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة د. تمام حسان . عالم الكتب ـ القاهرة(١٩٩٨) ط ١ ص ١٠٣.

(13)Van Dijk, Teun, A.: **Text and Context,** Longman – London– New York (1980) p. 95

(14)**Text and Context,** op. cit, p. H 93.

(15)**Text and Context,** ibid, p. 94

(16)Grabe, William: **Written Discourse Analysis**: Kaplan R. B. (ed.) Annual / Review of Applied Linguistics 5: 101 – 123.

(17)**Text and Context,** op. cit, p. 95 .

(18)Widdowson, H. G.: **Teaching Language as Communication.** Oxford Uni. Press (1994) p. 44

(19)**Teaching Language**, op. cit. pp. 27 – 28

(20)**Teaching Language**, op. cit. pp. 28 – 29

(21)Brown, Gillian – Yule, George: **Discourse Analysis**, Cambridge Uni.-Press (1984) p. 226

(٢٢) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى– القاهرة ط ٥ (١٤٠٥هـ ١٩٨٥ م) ١/٢٠٦

(٢٣) ابن قتيبية (أبو محمد الدينورى): **الشعر والشعراء**، بيروت (١٩٦٤م)١/٢٥-٢٦

(٢٤) ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن احمد): **عيار الشعر**، تحقيق دكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجى بالقاهرة ، د. ت . ، ص ٢٠٩.

(٢٥)**عيار الشعر** ص ٢٠٩ـ ٢١٠

(٢٦) **عيار الشعر** ص ٢١٢

(٢٧) العسكرى (أبو هلال الحسن ين عبد الله بن سهل): **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١ (١٣٧١هـ ١٩٥٢م) ص ١٤١–١٤٢. والعرية: مأوى الأسد والضبع وغيرهما . الخرق: الأرض البعيدة والفلاة الواسعة . الوجناء: الناقة الشديدة. والحرف من الإبل: النجيبة الماضية .

(٢٨) **كتاب الصناعتين** ص ١٤١

(٢٩) المرجع السابق ص ١٤١

(٣٠) **كتاب الصناعتين** ص ١٤٣

(٣١) ابن وهب (أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب): البرهان في وجوه البيان، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط ١ (١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧م) ص ١٦٣.
(٣٢) المرجع السابق ص ١٦٤.
(٣٣) ابن رشيق (ابو على الحسن): العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط ٤ (١٩٧٢م) ٢٥٨/١.
(٣٤) ابن منقذ (أسامة): البديع فى نقد الشعر، تحقيق د. احمد بدوى ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى -وزارة الثقافة والإرشاد القومى د.ت ص ١٦٣.
(٣٥) عيار الشعر، مرجع سابق ص ٢٠٣
(٣٦) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفى ود. بدوى طبانة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة د.ت ١٤٥/٣. والشنب برد وعذوبة فى الأسنان . واللعس سواد مستحسن فى الشفة.
(٣٧) المرجع السابق ١٥٤/٣.
(٣٨) المرجع نفسه ١٥٥/٣، وانظر نماذج أخرى من عدم المؤاخاة بين المعانى فى شعر أبى نواس ١٥٥/٣ - ١٥٦.
(٣٩) المثل السائر ١٦٥/٣ - ١٦٦
(٤٠) المرجع السابق ١٦٥/٣
(٤١) راجع: جميل عبد المجيد (دكتور): البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨م) ص ١٤٣ وما بعدها.
(٤٢) الصناعتين ص ٤٠٥.
(٤٣) كتاب الصناعتين ص ٤١٦
(٤٤) الآمدى (الحسن بن بشر يحيى): الموازنة بين أبى تمام والبحترى، تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية - بيروت د.ت ص ٣٨١.
(٤٥) المرجع السابق ص ٤٠٨
(٤٦) المثل السائر ٤١٤/٢
(٤٧) ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس (١٩٨٤م) ٢٣٩/٢
(٤٨) المرجع السابق ٢ / ٢٣٩
البيان والتبيين ١/ ١١٥ - ١١٦
(٥٠) المرجع السابق ١ /١١٢
(٥١) المرجع نفسه ١ / ٧٥
(٥٢) العمدة ١ / ٢١٨
(٥٣) البيان والتبيين ١ / ١١٣
(٥٤) العمدة ٢٢٢/١
(٥٥) الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبى وخصومه . تحقيق وشرح: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . دار إحياء الكتب العربية، ط ٣ د. ت ص ١٥٥ - ١٥٩
(٥٦) المثل السائر ٩٩/٣
(٥٧) العمدة ٢٢٣/١
(٥٨) عيار الشعر ص ٩
(٥٩) المثل السائر ٩٦/٣ - ٩٧
(٦٠) العمدة ٢١٦/١
(٦١) المثل السائر ٩٦/٣
(٦٢) الكلاعى (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور): إحكام صنعة الكلام. حققه وقدم له د.محمد رضوان الداية. عالم الكتب، ط ٢(١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م) ص ٦٧
(٦٣) المرجع السابق ص ٧٥
(٦٤) المرجع نفسه ص ٧٦
(٦٥) المثل السائر ٣ / ١٠٩
(٦٦) إحكام صنعة الكلام ص ٧٦
(٦٧) العمدة ١ / ٢٣٦
(٦٨) البيان والتبيين ١ / ١٠٦

(٦٩) ابن المعتز (عبد الله): كتاب البديع، نشره وعلق عليه أغناطيوس كراتشقوفكسى . دار المسيرة - بيروت - ط ٣ (١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م) ص ٦٠ - ٦٢
(٧٠) ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوى): الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، د . ت ٣ / ٣٦٥
(٧١)إحكام صنعة الكلام ص ٧٨ - ٧٩
(٧٢) البيان والتبيين ١ / ٢٠٦
(٧٣) راجع : العمدة ١/ ٢٣٩
(٧٤) عيار الشعر ص ١٨٧
(٧٥) الصناعتين ص ٤٥٣ - ٤٥٤
(٧٦) عيار الشعر ص ٩
(٧٧) المرجع السابق ص ٢١٣
(٧٨) ما لاحظه ابن رشيق من خروج أبى تمام فى قصيدة له وسط النسيب إلى مدح، ثم عودته إلى ما كان فيه من النسيب، ثم رجوعه إلى المدح، بنوع من الخروج يسميه بالإلمام، لم يكن من مذاهب العرب المشهورة: (راجع: العمدة ١ / ٢٣٨ - ٢٣٩) .
(٧٩) محمد خطابى: لسانيات النص، المركز الثقافى العربى . بيروت/الدار البيضاء . ط ١ (١٩٩١م) ص١٤٥
(٨٠) المعرى (أبو العلاء): شرح ديوان أبى الطيب المتنبى المعروف ب " معجز أحمد " . تحقيق ودراسة دكتور عبد المجيد دياب . دار المعارف . ط ٢ (١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م) ٦١/١ - ٦٢ وقوله: وألا من الفعل وأل يئل إذا نجا .
(٨١) العمدة ١ / ٢٣٥
(٨٢) شرح ديوان أبى الطيب ١/ ٦٢
(٨٣) الوساطة ص ١٥٤ - ١٥٥ والبيت بشرح ديوان أبى الطيب ٢ / ٢٩٥
(٨٤) كتاب الصناعتين ص ٤٤٣
(٨٥) العمدة ١ / ٢٣٩
(٨٦) العمدة ١ /٢٣٩
(٨٧) المرجع السابق ١ /٢٣٩
(٨٨) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم . دار المعارف ط ٥ (١٩٩٠) ص ٢٦ . وفيه: كأن سباعا .
(٨٩) القرطاجنى (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية - تونس (١٩٦٦) ص ١٢ - ١٣ .
(٩٠) المرجع السابق ص ١٤
(٩١) منهاج البلغاء ص ١٥.
(٩٢) المرجع السابق ص ١٥.
(٩٣) المرجع نفسه ص ٤٣
(٩٤) انظر فى تفصيل أنواع الكفاءة الثلاثة:
محمد العبد (د.): الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربى – القاهرة (١٤١٩هـ – ١٩٩٩م) ص ٦ وما بعدها.
(٩٥) انظر مثلا: كتاب الصناعتين ص ١٣٣ وما بعدها وص ١٥٤ وما بعدها، والعمدة ١٩٦/١–١٩٩.
(٩٦) منهاج البلغاء ص ٣٠٩.
(٩٧) المرجع السابق ص ٣١٠.
(٩٨) العمدة ١٩٩/١
(٩٩) المنهاج ص ٢٠٦
(١٠٠) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ٤٨١/٢ وفيه "ترى" فى البيت الثانى مقابل "رأت.
(١٠١) المنهاج ص ٣١٠ – ٣١١
(١٠٢) المرجع السابق ص ٣١٦
(١٠٣) المرجع نفسه ص ٣١٦
(١٠٤) المنهاج ص ٣١٩
(١٠٥) المرجع نفسه ص ٣١٩
(١٠٦) المنهاج ص ٣٠٤ – ٣٠٥
(١٠٧) المرجع نفسه ص ٣٠٥
(١٠٨) المنهاج ص ٣٢١
(١٠٩) المرجع السابق ص ٣٢١

(١١٠) المرجع نفسه ص ٣٢١
(١١١) المنهاج ص ٢٨٥ ، وانظر: شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ٧٩/٣ وفيه : فلا هجمت بها إلا على ظفر.
(١١٢) العمدة ٢٤١/١ .
(١١٣) المنهاج ص ٢٨٥
(١١٤) المنهاج ص ٢٨٥
(١١٥) المرجع السابق ص ٢٨٧ وما بعدها .
(١١٦) المنهاج ص ٢٨٨
(١١٧) المنهاج ص ٢٨٨
(١١٨) المرجع السابق ص ٢٨٩
(١١٩) المرجع نفسه ص ٢٨٨
(١٢٠) المرجع نفسه ص ٢٨٨
(١٢١) ويرى حازم أنه إذا تأتى أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معانى الفصل والذى له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس . لكنه يلحظ أن كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل. فإذا كان من الشعراء من يردف الأقوال الشعرية بالأقوال الخطابية، فالأحسن له- فى رأى حازم- أن يفتتح الفصل بأشرف معانى المحاكاة ويختمه بأشرف معانى الإقناع، وهو مذهب أبى الطيب فى كثير من شعره (المنهاج ص ٢٨٩) .
(١٢٢) المنهاج ص ٢٨٩- ٢٩٠
(١٢٣) المرجع السابق ص ٢٩٠
(١٢٤) المنهاج ص ٢٩٠
(١٢٥) المنهاج ص ٢٩٠
(١٢٦) المرجع السابق ٢٩١
(١٢٧) المرجع نفسه ٢٩١
(١٢٨) المرجع نفسه ٢٩١
(١٢٩) المنهاج ص ٢٩١
(١٣٠) المرجع السابق ص ٢٩٥
(١٣١) المرجع نفسه ص ٢٩٥
(١٣٢) المنهاج ص ٢٩٥
(١٣٣) المرجع السابق ص ٢٩٣
(١٣٤) المرجع نفسه ص ٢٩٣
(١٣٥) المرجع نفسه ص ٢٩٣
(١٣٦) المنهاج ص ٢٩٦
(١٣٧) المرجع نفسه ص ٣٠٢
(١٣٨) المرجع نفسه ص ٢٩٦
(١٣٩) المرجع نفسه ص ٢٩٧
(١٤٠) المنهاج ص ٢٩٧
(١٤١) المرجع نفسه ص ٢٩٧– ٢٩٨
(١٤٢) المرجع نفسه ص ٣٠٠
(١٤٣) انظر: السيوطى (جلال الدين): تناسق الدرر فى تناسب السور . دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية . بيروت . ط ١ (١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦ م) ص ٥٤ .
(١٤٤) تناسق الدرر ص ٦٠، وقارن ١٤٦ .
(١٤٥) المرجع السابق ص٦٥
(١٤٦) المرجع نفسه ص٧٤
(١٤٧) المرجع نفسه ص١٣٢
(١٤٨) المرجع نفسه ص ١٣٢
(١٤٩) تناسق الدرر ص ٦٥ ، وراجع تفصيل ذلك فى المرجع نفسه ص ٦٥ ٧٠.
(١٥٠) تناسق الدرر ص ٧٠، وانظر المواضع الأخرى ص ٧١– ٧٣.
(١٥١) المرجع نفسه ص ٧٤ .
(١٥٢) تناسق الدرر ص ٨٢
(١٥٣) المرجع السابق ص٨٣
(١٥٤) الرجع نفسه ص ٧٦–٧٧

(١٥٥) المرجع نفسه ص ٧٦
(١٥٦) المرجع نفسه ص ٩٥
(١٥٧) المرجع نفسه ص ٩٩
(١٥٨) المرجع نفسه ص ١٤٤ – ١٤٥
(١٥٩) تناسق الدرر ص ١٤٣ – ١٤٤
(١٦٠) المرجع السابق ١٣٧ – ١٣٨
(١٦١) تناسق الدرر ص ١٣٦
(١٦٢) المرجع السابق ص ١٤١
(١٦٣) المرجع نفسه ص١٢٢
(١٦٤) المرجع نفسه ص ١٢٨
(١٦٥) المرجع نفسه ص١٠٧
(١٦٦) تناسق الدرر ص ١٣٨
(١٦٧) المرجع السابق ص ١٤٢
(١٦٨) لسانيات النص ص ١٩٨ – ٢٠٤
(١٦٩) تناسق الدرر ص ٦٥ – ٧٠ .
(١٧٠) ومثال ذلك أن الأول عنده في سورة المائدة يمتد حتى الآية ١٧ ؛ وهي قوله تعالى: " لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم ": السيوطي (جلال الدين): مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع . تحقيق د. محمد يوسف الشربجي. مجلة (الأحمدية) – دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث – دبي– العدد الرابع (جمادى الأولى ١٤٢٠ هـ / أغسطس ١٩٩٩م) ص ص ٧٣ ١١٢ ص ٩٢.
(١٧١) مراصد المطالع ص ٩٣.
(١٧٢) تناسق الدرر ص ٨٧ .
(١٧٣) المرجع السابق ص ٩٦ .
(١٧٤) المرجع السابق ص ١٢٧ .
(١٧٥) المرجع نفسه ص ١٢٩.
(١٧٦) المرجع نفسه ص ١٢٩.
(١٧٧) تناسق الدرر ص ١٢٧.
(١٧٨) راجع:
Text and Context , ibid , p . 94
(١٧٩) تناسق الدرر ص ٦١ – ٦٢
(١٨٠) كتاب الصناعتين ص ٤٤٩
(١٨١) المثل السائر ١/٣١٧–٣١٨.
(١٨٢) الدالية في :ديوان البحتري . تحقيق حسن كامل الصيرفي . دار المعارف (١٩٦٣) ٢ / ٧٤٠ ٧٤٥

المراجـع:

١ـ المراجع العربية :
ـ الآمدي (الحسين بن بشر بن يحيى) :
ـ الـموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العلمية– بيروت، د . ت .
ـ ابن الأثير (ضياء الدين) :
ـ المثل السائر، قدمه وعلق عليه د .أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهـرة،د. ت .
ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :
ـ البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.
ـ الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز) :
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ٣ ، د . ت.
ـ حسان (تمام) :
ـ المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة . مجلة : فصول – سبتمبر (١٩٨٧) .
ـ ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوي) :
ـ كتاب الطراز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ت .

ـ خطابى (محمد) :
ـ لسانيات النص، المركز الثقافى العربى، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩١.
ـ ابن خلدون (عبد الرحمن) :
ـ المقدمة ، الدار التونسية للنشر ، تونس، ١٩٨٤.
ـ دو بوجراند (رويرت) :
ـ النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة،١٩٩٨.
ـ ابن رشيق (أبو على الحسن) :
ـ العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجبل، بـيروت، ط ٤ ، ١٩٧٢م.
ـ ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد) :
ـ عيار الشعر ، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة ، د. ت .
ـ العبد (محمد) :
ـ الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م.
ـ عبد المجيد (جميل) :
ـ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.
ـ العسكرى (أبو هلال) :
ـ كتاب الصناعتين ، تحقيق: على محمد البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١هـ ١٩٥٢م.
ـ ابن قتيبة (أبو محمد الدينورى) :
ـ الشعر والشعراء ، بيروت ، ١٩٦٤م.
ـ القرطاجنى (حازم) :
ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية ، تونس، ١٩٦٦م.
ـ امرؤ القيس :
ـ ديوان امرئ القيس ، تحقيق: محمد أبى الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٩٠م.
ـ الكلاعى (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور) :
ـ إحكام صنعة الكلام، حققه وقدم له: د. م محمد رضوان الداية، عالم الكتب ، ط٢، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥م.
ـ ابن المعتز (عبد الله) :
ـ كتاب البديع، نشره وعلق عليه: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
ـ المعرى (أبو العلاء) :
ـ شرح ديوان أبى الطيب المتنبى المعروف بـ " معجز أحمد "، تحقيق ودراسة: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ ١٩٩٢م .
ـ ابن منقذ (أسامة) :
ـ البديع فى نقد الشعر ، تحقيق: د. أحمد بدوى ود. حامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، د.ت.
ـ ابن وهب (أبو الحسن إسحق بن إبراهيم) :
ـ البرهان فى وجوه البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثى، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ١٩٦٧م.

٢ـ المراجع الأجنبية:

Brinker, Klaus: Textbegriff in der heutigen Linguistik. In: · **Studien zurTexttheorie und zur deutschen Grammatik**. Duesseldorf (1973).

Brown, Gillian – Yule, George: **Discourse Analysis**. Cambridge Uni. Press (1984).

De Beaugrande, R. – Dressler, W.: **Introduction to Text** – Linguistics Longman – London – New York. (1983).

Grabe, William: **Written Discourse Analysis**: Kaplan R. B. (ed.) Annual Review of Applied Linguistics 5: 101 – 123.

Halliday, M. A. K.: **Language as Social Semiotic**. Edward Arnold London (1993).

Halliday, M. A. K. – Hasan, R.: **Cohesion in English**. Longman. London – New York (1983).

- Hartmann, R. R. K.: **Contrastive Textology**: Comparative Discourse. Julius Groos Verlag. Heidelberg (1980).
- Heinemann, W. – Viehweger, D.: **Textlinguistik.** Eine Einfuehrung · Max Niemeyer Verlag (1991).
- Lewandowski, T.: **Linguistisches Woerterbuch.** 2. Quelle u.Meyer. 6 Auflage – Heidelberg, Wiesbaden (1994).
- Sowinski, B.: **Textlinguistik**. Verlag W. Kohlhammer – Stuttgart – Berlin – Koeln – Mainz (1983).
- Van Dijk, T.: **Text and Context**.Longman – London – New York, (1980).
- Widdowson, H. G.: **Teaching Language as Communication**. Oxford Uni. Press (1984).

ظاهريات التأويل:
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور

محمد هاشم عبد الله

إن العاجز عن تأويل ماضيه، عاجز أيضا عن تحقيق رغبته فى التحرر".. بول ريكور

أولا: تمهيد...

تمتاز مسيرة الفيلسوف الفرنسى المعاصر بول ريكور Paul Ricoeur (مولود سنة ١٩١٣-). بقدرتها على استيعاب إنجازات الفلسفة المعاصرة فى ميدان "التأويل" وتطويعها لإدراك الأعماق البعيدة لآلياته المختلفة؛ فقد استوعب صاحب المسيرة إنجازات الفينومنولوجيا، والبنيوية، والفرودية، وغيرها، واستفاد منها، إلا أنه لم ينقد إلى أى منها انقيادا أعمى، بل كشف عن أوجه قصورها فى إضاءة حقل الهرمنيوطيقا إضاءة كاملة. والواقع أن نقطة البدء التى اتخذ منها ريكور منطلقا له نحو إقامة مشروعه الفلسفى تمثلت فى: "الأنا أفكر" باعتبار أنه هو هو: "الأنا موجود". ومن أجل هذا عارض كل التأويلات التى استهدفت رد اللغة إلى شىء آخر غير حقيقة "الكوجيتو"؛ فعارض على سبيل المثال "الفلسفة البنيوية" لأنها اهتمت فقط بالتنظيم الشكلى والسياقى للأساطير ولم تهتم ببيان غرض المعنى وثرائه، ولهذا فإنها تنجح - فى رأيه - كلما كان هناك تنظيم أكبر ومعان أقل، كذلك عارض ريكور معنى "التأويل" عند فرويد، وذلك فى كتاب كامل أفرده لهذا الموضوع، وفيه بين كيف اهتم "فرويد" بكوجيتو مزيف "أطلق عليه اسم" النرجسية"؛ ومن ذلك انتهى ريكور إلى أن إذابة "الكوجيتو الزائف" يجب أن يتم قدما - وفى الوقت نفسه - مع شرح "الأنا الحقيقية". والفيلسوف فى رأيه - هو الذى يقدم المعنى، وهذا المعنى لا يمكن التوصل إليه إلا فى آن واحد مع إذابة السراب.

ثانيا: مفهوم التأويل

يذهب ريكور إلى أن مفهوم الهرمنيوطيقا " نشأ فى بداية الأمر فى إطار النصوص "الدينية" ومن بعدها النصوص " الدنيوية"، وهذا ما شكل - فى الواقع - الهرمنيوطيقا بوصفها: " علم قواعد التأويل".

ويحمل النص - فى رأيه - معانى مختلفة " للمؤول" الذى لا تواجهه إشكالية المعانى المتعددة إلا عندما يأخذ الكل بنظر الاعتبار حيث تتبين أحداث، وشخصيات، ومؤسسات، وحقائق طبيعية، أو تاريخية تتشكل كنسق كلى: أى كمجموعة دلالية كلية، وهذا هو الذى يسمح بتحويل المعنى من "التاريخى" إلى "الروحى". ففى "تعدد المعنى" فى التراث الوسيط" تتبين المستويات الأربعة من معانى الكتاب المقدس عبر وحدات نصية عريضة(*)، لكن إشكالية "المعنى المتعدد" لم تعد اليوم إشكالية التأويل بمعناه "الدينى"، أو حتى بمعناه "الدنيوى" فقط؛ وإنما هى فى ذاتها إشكالية ذات طابع يمس فروعا علمية متعددة، وذلك بحكم كونها ظاهرة دلالية تمكن تعبيرا ما - ذا أبعاد مختلفة - من أن "يقول شيئا"، "ويعنى شيئا آخر" فى آن، وبغير أن تتعطل الدلالة الأولى، وهى الوظيفة "الأليجورية" للغة بالمعنى الحرفى للكلمة "ألليجورى Allè gorie _ قول شىء عبر قول شىء مغاير(**)"[1]. ومن هنا رأى - ريكور - أن تأويل الرسالة لا يتحقق إلا مع النص ككل، كما أن التحليل العلمى (البنيوى) لا يتحقق إلا مع وحدات النص، أى مع جزئياته. وهنا تكمن الإشكالية: "فالتأويل" و "التحليل" - كما يعرفهما ريكور - لا يتلاحمان

(*) يشير ريكور هنا إلى المستويات الأربعة من المعنى التى بلورها القديس توما الإكوينى، والتى تبناها دانتى فيما بعد فى نقده الأدبى وهى: ١- المعنى الحرفى أو التاريخى. ٢- المعنى الرمزى أو الألليجورى Allègorie. ٣- المعنى الأخلاقى. ٤- المعنى الصوفى.

(**) تجمع كلمة ألليجورى Allègorie بين Allos : مغاير، و Agoreuein : يتكلم.

لأنهما يعملان على مستويين مختلفتين. "ففي طريقة "التحليل" تنكشف عناصر الدلالة قبل أن تكون لها علاقة بما يقال. وفى طريقة "التأويل" التى تعتمد على "التركيب" أو "التأليف" Synthèse ـ تنكشف "وظيفة الدلالة" التى هى "البلاغ" وفى آخر الأمر "الكشف" [٣]، ويشير ريكور فى هذا الصدد إلى أنه "لا توجد نظرية عامة أو قانون واحد للتأويل، بل توجد نظريات متعددة ومتصارعة" [٣]. فالتأويل الفينومنولوجى ـ فى بعده الوجودى ـ فى صراع مع التأويل الفرويدى، والبنيوى، والماركسى، والنيتشوى..، وهكذا.

والواقع أن دلالات التأويل عند ريكور قد اختلفت باختلاف توجهاته الفكرية؛ فنجده فى بداية اهتمامه "بالرمزية" يشير إليه باعتباره "علم قواعد فك الشفرات" [٤] الخاصة بلغة الرموز الدينية، ونجده فى فترة اهتمامه بالبنيوية، والفرويدية يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات، أما فى الفترة الأخيرة التى اهتم فيها فقط "بتأويل النصوص"؛ فنجده يعلن عن أن نوع التأويل الذى يدعمه ويرعاه "يبدأ من معرفة المعنى الموضوعى للنص المستخلص بجلاء من القصد الذاتى للمؤلف. وهذا المعنى الموضوعى ليس شيئًا مختفيا فى النص، ولكنه شفرة موجهة إلى القارىء. فالتأويل عبارة عن نوع من "الطاعة" لما يطبعه فينا النص، وما يوحى به إلينا، ولهذا فإن مفهوم "الدائرة التأويلية" لايتجاوز حدود هذا التحول فى نطاق التأويل. إنه علاقة "بين ـ ذاتية" Inter- Subjectivité، تربط "ذاتية المؤلف" "بذاتية القارىء". أو بمعنى أصح: "خطاب النص" "بخطاب التأويل" ربطا جدليا يحيل كل منهما إلى الآخر، وأفقه الخاص به، وذلك على نحو ما ذهب "جادامر" Gadamer الذى وجه مسار تفكيرى ـ هكذا يقول ريكور ـ "بأن جعلنى أحل السؤال: ماذا يعنى تأويل النص؟ محل السؤال الذى كنت أطرحه دوما فى أعمالى السابقة، وأحاول الإجابة عليه فى كل واحد منها تقريبا وأعنى به: ماذا يعنى تأويل اللغة الرمزية؟ ولقد كان "للبنيوية" فضل كبير لا شك فيه ولا أنكره فى توجيه هذا المسار، وذلك بحكم معايشتى الطويلة لها وحوارى المستمر مع أبرز ممثليها. والواقع أن هذا التحول الذى تم داخل الهرمينوطيقا والذى بموجبه انتقلت من كونها مجرد اتجاه "رومانطيقى" يعتمد بالدرجة الأولى على "المزاجية" فى معالجة مشكلات التأويل، إلى كونها اتجاها أكثر "موضوعية" وانضباطا فى الممارسة والتعبير، إنما يعد ـ فى الحقيقة ـ بمثابة المحصلة والثمرة لهذه الرحلة الطويلة مع البنيوية" [٥]. ويقترب "حسن حنفى" ـ فى الواقع ـ من هذا المعنى الأخير للتأويل عند ريكور باعتباره علم قواعد تفسير النصوص وتأويلها فيرى أن "فهم النص" يتضمن تفسيره وتأويله، و"الفهم" ـ من وجهة نظره ـ "مباشر بغير ما حاجة إلى "تفسير" أو "تأويل". فإذا استعصى "الفهم البدهى" المباشر ؛ نشأت الحاجة إلى " التفسير" أى إلى فهم من "الدرجة الثانية" اعتمادًا على منطق اللغة، أو توجه النص (السياق)، أو ضرورة الموقف، أو روح العصر. فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة، وقوى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمت روح العصر؛ ظهرت الحاجة إلى "التأويل" باعتباره إخراجا من معناه "الحقيقى" إلى معنى "مجازى" لشبهة أو قرينة. أما "الشرح"؛ فإنه يتضمن كل ذلك: الفهم، والتفسير، والتأويل. الشرح هو العلاقة بين "القراءة"، و"النص"، بين "الذات"، و"الموضوع" باعتبارها موقفا معرفيا شاملا" [٦]، ولعلنا نلاحظ هنا أن "حنفى" لا يوحِّد بين "التفسير" و"التأويل" كما فعل ريكور، وفلاسفة الهرمينوطيقا فى الغرب، وإنما هو يقترب فى تناوله لهما من روح الحضارة العربية الإسلامية التى فرقت بين دلالتيهما على أساس أن "التفسير" يعنى قصد الموضوع عبر توسط اللغة. أما "التأويل" فلا يحتاج إلى مثل ذلك التوسط.

من خلال العرض السابق لتطور "رؤية ريكور" لمفهوم التأويل (القائم على تدخل الذات) نستطيع أن نرصد تطور هذه الرؤية ونحللها؛ بدءا من نظرته إليها فى إطارى "فينومنولوجيا الدين" و"أنطولوجيا الفهم"؛ ومرورا بنظرته فى إطارى "سيمانطيقا اللغة"، و"التأمل الفلسفى"، ثم انتهاء بنظرته إليه فى إطار "السرد الزمنى". وقبل أن نفصل القول فى هذه الأطر؛ نود أن نشير إلى أن ريكور لم يهتم بتنظير "التأويل" فى خطوات واضحة وآليات محددة كما فعل "شلير ماخر"، و"دلتاى"، و"جادامر" و"حسن حنفى"، وإنما اندفع إلى ممارسته بشكل عملى، فأعطى من خلاله، وفى ضوئه، قراءة شمولية لأهم تيارات الفلسفة المعاصرة، فقام بتأويل خطاباتها الفلسفية،

ومن ثم كتب "تناصا" ، Inter - Textualité على نصوصها الأصلية(*)، وجاء "التناص" تأويليا، ومن هنا يمكن القول بأن "ريكور" استخدم المفاهيم، والإبستيمات الخاصة بتلك المذاهب؛ كمراجع تأويلية لبعضها البعض.

١ـ التأويل وفينومنولوجيا الدين

يرى ريكور أن "فينومنولوجيا الدين" تتعلق ـ بوجه عام "بالمقدس" Sacré، وبالإيمان به. والإيمان المقصود هنا ـ كما يقول ريكور ـ الإيمان المتشبع "بالنقد"، أو هو الإيمان الذى يأتى بعد ممارسة النقد. "ويمكن أن نبحث عنه داخل سلسلة المواقف والقرارات الفلسفية التى تحرك بشكل خفى فينومنولوجيا الأديان، والتى تتستر خلف حيادها الظاهر. إنه إيمان ناضج وعاقل ما دام قائما على "التأويل". ولكنه يظل (رغم نضجه وتعقله) مجرد إيمان لأنه يبحث بواسطة التأويل عن سذاجة فطرية من نوع ثان. وبواسطة هذا الإيمان أصبحت الفينومنولوجيا أداة للإنصات للمعنى وتأمله بعمق، وبعثه من جديد. إن مبدأه الأساسى هو: يجب أن نؤمن لكى نفهم، ويجب أن نفهم لكى نؤمن؛ وهو مبدأ يقوم على حلقة هرمنوطيقية بين الإيمان والفهم"[٧]؛ وفى هذا الصدد يرى ريكور أنه يمكن تحديد أول أثر لهذا الإيمان بالمعانى العميقة التى بها الكلام، "فى الاهتمام القلق بموضوع الدراسة، وهو نفسه الاهتمام المميز لكل تحليل فينومنولوجى، ويظهر "الاهتمام" عبر مميزات الإرادة المحايدة فى وصف الموضوع لا اختزاله (إلى قوانين محدودة وغير ملاحظة ظاهريا). إننا نختزل الموضوع بتفسيره بواسطة إبراز الأسباب (السيكولوجية والاجتماعية.. إلخ)، والتكون (الفردى والتاريخى.. إلخ) إضافة إلى الوظيفة (الانفعالية والأيدولوجية.. إلخ)، ولكننا نصف ذلك الموضوع بإظهارنا الفعل الإدراكى القصدى " Noése " الذى بموجبه تتوجه الذات نحو موضوع إدراكها " Noème". الذى يختفى داخل كل من الطقوس الاحتفالية والأسطورة والعقيدة الدينية. وهكذا تكون مهمة التأويل عند دراسة "رمزية الطاهر والمدنس" أى "رمزية الشر" التى أشرنا إليها سابقا؛ هى فهم المعانى خفية الدلالة داخل تلك الرمزية، ونوعية "المقدس" المقصود فيها، ومدى الفرق المتضمن داخل تلك المماثلة بين "الوصمة" (أو النقيصة) و"الدنس"؛ الذى يصيب "الجسد" و"فقدان الكمال والطهارة" الوجوديين.

والواقع أن الاهتمام القلق بموضوع الدراسة يتجلى ـ فى هذا المثال ـ فى الانقياد لحركة المعنى التى تنطلق من الدلالة الحرفية. (وهى الوصمة، والدنس الفزيائى)، وتقصد امتلاك شىء داخل دائرة المقدس. ويمكن أن نقول ـ بوجه عام ـ إن موضوع فينومنولوجيا الدين هو ذلك الشىء المقصود داخل الطقس الدينى، والكلام الأسطورى، والعقيدة أو الإحساس الصوفى. وتكمن مهمة تلك الفينومنولوجيا فى استكشاف ذلك "الموضوع"، واستخلاصه من داخل قصديات السلوك المتنوعة، ومن داخل "الخطاب"، ومن داخل "الانفعال" (الدينى والصوفى). ويمكن أن نطلق على هذا الموضوع اسم "المقدس" دون تضمينه أى حكم مسبق، سواء أكان هذا المقدس هو المقدس الهائل أو الأكبر "Le Tremendum - Numinosum " الذى قال به "رودلف أوطو" أو "الجبار" Le Puissant كما قال به فان درليبوف van - der - Leeww أو الزمان الكونى الكبير Le Temps Fondamental كما قال به "ميرسيا إلياد". بهذا المعنى العام، وبهدف إبراز الاهتمام القلق بالموضوع القصدى؛ نقول إن كل دراسة فينومنولوجية هى أساسا "فينومنولوجيا للمقدس" "[٨]. ولكن هل يمكن لمثل هذه الفينومنولوجيا أن تبقى مجرد وصف "محايد" محكوم بمبدأ تعليق (Epoché) فينومنولوجى لكل واقع مطلق ولكل تساؤل متعلق بذلك المطلق؟

يجيب ريكور على ذلك بقوله: "إن التعليق الفينومنولوجى يستوجب مشاركتى (بوصفى دارسا لرمزية المقدس) فى الاعتقاد فى واقع الموضوع الدينى، ولكن بطريقة حيادية، أى أن أشارك المؤمن إيمانه، ولكن دون أن أطرح موضوع إيمانه طرحا مطلقا"[٩]،ولكن ألا يرجع اهتمام ريكور القلق بموضوع الدراسة (المقدس) إلى كونه ينتظر منه التوجه إليه واستجوابه؟ يرى ريكور ـ فى

(*) نقصد "بالتناص" هنا: وضع النص لنفسه فى علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى مختلفة.

الحقيقة ـ أن "هناك ثقة كبيرة فى اللغة التى تختفى وراء هذا الانتظار. هناك إيمان بأن اللغة التى تحمل تلك الرموز ليست لغة إنسانية بقدر ما هى لغة موجهة إلى الإنسان، هناك إيمان بأن الإنسان خلق داخل اللغة، أى بين أنوار "اللوجوس" الذى يضىء كل إنسان يولد ويعيش داخل العالم". هذا الانتظار، وهذه الثقة، وذلك الإيمان؛ كلها تضفى على دراسة الرموز جاذبيتها الخاصة"[10]. ويرى ريكور ـ فى هذا الصدد ـ أن فينومنولوجيا الدين "تعتبر أن هناك "حقيقة" خاصة بالرموز. حقيقة لا تعنى أكثر من "التغطية المعرفية للقصدية الدالة ـ تبعا للموقف المحايد الخاص بالتعليق الفينومنولوجى عند هوسرل ـ، ولقد واجهنا [هكذا يقول ريكور] مسألة "التغطية المعرفية" هذه داخل الدلالات الرمزية للمقدس حين دراستنا "للرابط التماثلى" بين "الدال الأولى"، أو الحرفى، و"المدلول الثانوى" الملحق به، وذلك فى كتابنا "رمزية الشر" حيث ماثلنا فيه بين "الوصمة" أو "اللطخة" (بالمعنى الفزيائى)، والدنس بالمعنى الوجودى، بين "الانحراف" أو "الضلال"، و"الخطيئة"، بين "أعباء التكليف"، و"المعصية" أو الإثم. وذلك على العكس تماما مما نصادفه فى ذلك الارتباط "الاعتباطى" بين "الدال" و"المدلول" الذى تتضمنه "رموز التقنية" العلاماتية، والذى تبحثه "الوضعية المنطقية بموجب مبدئها المعروف باسم "مبدأ التحقق"La vérification"[11].

والواقع أنه يوجد داخل الترابط الذى يجمع المعانى فيما بينها ما أسماه ريكور "بامتلاء اللغة"، "ويتجلى هذا الامتلاء فى أن "المعنى الثانى" يسكن أو يجثم ـ بشكل ما ـ داخل المعنى الأول. وقد أبرز "ميرسيا إلياد" ـ كما يقول ريكور ـ فى كتابه دراسة فى تاريخ الأديان العام، إن قوة "الرمزية الكونية" تكمن فى الرابط غير الاعتباطى الذى يجمع بين "السماء المرئية"، و"النظام الكونى" الذى تظهره: فهو يتكلم عن الحكيم، والعادل، و الضخم الجسيم، و المنظم، بفعل القوة التماثلية التى تربط المعنى بمعنى آخر. إن "الرمز" يوجد دائما مرتبطا (بمعان كثيرة) غير أن هذا الارتباط يكون بشكل مزدوج: فهو أولا مرتبط بمعنى آخر، ولكن ارتباطه ذاك يكون "متوسطا" بمعنى ثالث؛ "فالمقدس" يرتبط من جهة بدلالات أولية وحرفية ومحسوسة، وهذا هو ما يكسبه كثافة وغموضا. غير أن هذه الدلالة الحرفية الأولية ـ من جهة أخرى ـ يكون ارتباطها "متوسطا" من خلال المعنى الرمزى الذى يكمن فيها، وهذا المعنى الرمزى هو ما سبق أن أطلق عليه فى رمزية الشر اسم "القدرة الموحية أو الكاشفة للرمز التى تكسبه قوته بالرغم من كثافته وغموضه.

والواقع أن هذا "الارتباط المزدوج" هو الذى يضع "الرمز" فى مقابل "العلامة التقنية" التى لا تدل على شىء آخر أكثر مما تدل عليه "بالتواضع"، والتى يمكن ـ لهذا السبب بالذات ـ إفراغها من كل مضمون، وتحويلها إلى موضوع بسيط للحساب. أما الرمز ـ فى مقابل العلامة التقنية ـ؛ فإنه يبقى الوحيد الذى يعطى ما ينطق به، ويوحى بما يرمز إليه"[12]. ولكن ألا نخرق بقولنا هذا مبدأ "المحايدة" الفينومنولوجية؟! يجيب ريكور على ذلك بقوله: "هذا ما أعترف به. وأقر صراحة بأن ما يحرك فى العمق هذا الاهتمام باللغة الممتلئة (بالدلالات المكثفة)، والمشحونة بالعلاقات (الرمزية)، هو هذا "القلب" أو "التحويل" الذى يمس حركة الفكر التى "تقصدنى"، وتحولنى إلى ذات "للاستفهام" و"الاستجواب". هذا "القلب" أو "التحويل" يتم داخل "التماثل"[13]. ولكن كيف يتم ذلك؟. كيف يعمل ما يشد المعانى بعضها إلى البعض الآخر على ربط الذات الباحثة بهذا الأمر؟.

يرى ريكور فى معرض إجابته أن "الحركة التى تجرنا فى اتجاه المعنى الثانى تشابهنى أو تماثلنى بما هو مقول (داخل لغة الرمز)، وتجعلنى مشاركا لما هو منطوق. إن المشابهة التى تحتوى قوة الرمز، والتى يستمد منها الرمز قدرته الإيحائية الكاشفة، ليست مطابقة للمشابهة الموضوعية التى يمكن أن أعتبرها مجرد واقعة خارجية (تتم خارج الذات) تحدث أمامى. ولكنها مشابهة وجودية تربط كينونتى الخاصة بالوجود العام بمقتضى حركة التماثل"[14].

والواقع أن اهتمام المحدثين القلق "بالرموز" يعبر عن رغبة جديدة فى أن تصبح "الذات الباحثة" محل استجواب، واستفهام (من طرف اللغة) بعيدا عن كل أنواع الصمت والنسيان التى

عملت الاستعمالات الحديثة للعلامات المجردة (الاستعمالات المنطقية الرمزية)، والإنشاءات اللغوية الصورية على خلقها والإكثار منها. "إن هذا الانتظار القلق لكلام جديد، لإنجاز جديد للكلام هو الذى يطابق تماما المبدأ الفكرى الباطن لكل فينومنولوجيا خاصة "بدراسة الرموز"، أى الفينومنولوجيا التى تركز أساسا على الموضوع، ثم تبرز امتلاء الرمز وكثافته (الدلالية)، لكى تنتعش أخيرا بالقدرة الإيحائية الكاشفة للكلام الأصلى الأولى للكينونة المقدسة"[١٥].

والواقع أنه إذا كانت الفينومنولوجيا عند ريكور لا تبدأ من البحث فى عمل الوعى؛ بل من العلامات التى "تتوسط" علاقة الوعى بالأشياء كتلك العلامات التى تتحد فى ثقافة منطوقة؛ فإننا نجد مفكرا "كحسن حنفى" يستبعد الرموز من قصدية الوعى ويذهب إلى أن "فينومنولوجيا الدين"، و"التأويل" إنما يهتمان فقط "بوصف عملية انتقال الوحى من مرحلة "الكلمات" إلى مرحلة "العالم"، أو بمعنى آخر، وصف عملية انتقال "الوحى" من "الحروف" إلى "الواقع"، أو من "اللوجوس" (الكلمة) إلى "البراكسيس" (العمل)، أو من "العقل الإلهى" إلى "الحياة الإنسانية"، وتعد عملية الفهم - فى رأيه - بمثابة العملية الثانية من عمليات ثلاث هى:- "النقد التاريخى" الذى يضمن صحة الكتاب المقدس فى التاريخ؛ إذ يعد أى فهم مستحيلا بدون التأكد من صحة ما يفهم فى التاريخ، ومن ناحية أخرى؛ فإن الفهم غير الصحيح للنص إنما يعود إلى أخطاء معينة فى التدوين حتى ولو كان الفهم دقيقا. وبعد تحديد الصحة التاريخية للكتاب المقدس، ودرجته من الدقة والإحكام: [صحيح على الإطلاق - غير صحيح على الإطلاق - صحيح نسبيا - غير صحيح نسبيا]؛ فإن عملية الفهم تبدأ على أسس راسخة. وهنا يبدو "التأويل" بوصفه علما بالمعنى الدقيق؛ علما يتعامل أساسا مع اللغة، ومع الظروف التاريخية التى تم فيها تدوين الكتاب والتى استمد منها أصوله وبعد معرفة المعنى المضبوط للنص؛ تأتى الخطوة الثالثة وتتمثل فى عملية تحقيق هذا المعنى فى الحياة الإنسانية التى تعد بمثابة الهدف النهائى للكلمة الإلهية. ومن هنا نستطيع أن نقول بلغة "الظاهريات" إن "علم التأويل هو العلم الذى يحدد العلاقة بين "الشعور وموضوعه" وأعنى بالموضوع هنا "الكتاب المقدس"، وذلك وفقا لأنواع الشعور الثلاثة:-

أ- "الشعور التاريخى" الذى يحدد صحة النص ودرجته من اليقين الوثائقى.

ب - "الشعور التأملى" الذى يحدد معنى النص ويجعله عقليا.

جـ - "الشعور العملى" الذى يأخذ المعنى كأساس "نظرى" "للعمل"، ويقود الوحى إلى هدفه النهائى فى الحياة الإنسانية، وفى العالم، كبناء مثالى يجد الإنسان كماله فيه"[١٦].

٢ - التأويل وأنطولوجيا الفهم:

يطلق ريكور على العلاقة التأويلية بين "الفينومنولوجيا والوجود" اسم "أنطولوجيا الفهم" ontologie de la compréhension حسب أسلوب "هيدجر" فى التعبير، وهو يسميها كذلك لأن هذه التسمية تقضى فى الحقيقة - على المناقشات المتعلقة بالمنهج من خلال تناوله ما يسمى "بأنطولوجيا الوجود المتناهى"، وذلك من أجل العثور ثانية على "الفهم" لكن ليس باعتباره "نموذجا معرفيا"، وإنما بوصفه "نموذجا للكينونة"، ونود أن نشير فى هذا الصدد إلى أننا لا ندخل فى نطاق "أنطولوجيا الفهم" هذه - كما يقول ريكور - على نحو تدريجى، أو من خلال تعميق الاحتياجات المنهجية الخاصة بالتأويل، وإنما بواسطة قلب مفاجىء "لمشكلة الذات"؛ قلب يتم على أساسه نقلها من مستوى "المعرفة" إلى مستوى "الوجود"، وبموجب ذلك يثار السؤال الكبير: ما عساه أن يكون ذلك الموجود الذى يقوم بعملية "فهم الوجود"؟ وبناء على ذلك تصبح مشكلة "الهرمنوطيقا" منحصره فى كونها مجالا لتحليل هذا الموجود أو الكائن البشرى وفهمه[١٧]. وفى هذا السياق يجدر بنا - كما يقول ريكور - أن نشير إلى ما قام به "دلتاى" بشكل متقن "وذلك حين صنع انقلابا تاما فى الصلة بين "الفهم" و"الوجود"؛ "فالفهم التاريخى" عنده مثلا "ليس مناظرا "لنظرية فى الطبيعة"، والصلة بين "الحياة" و"تعبيراتها" تمثل عنده - فى الحقيقة - الجذر المشترك للصلة المزدوجة بين "الإنسان" و"الطبيعة"، و"الإنسان" و"التاريخ"؛ فإذا ما خلصنا إلى هذه النتيجة؛ فإنه يمكننا حينئذ القول بأن المشكلة لم تعد توطيد "المعرفة التاريخية" فى مواجهة "المعرفة

الفيزيقية"، وإنما الحفر تحت "المعرفة العلمية" بوجهها العام من أجل ربط "الوجود التاريخى" "بالوجود"، وهو ذلك الربط الذى يجب أن يكون أكثر أصالة من العلاقة بين "الذات" و"الموضوع" فى "نظرية المعرفة" [١٨]. ولكن إذا أردنا أن نضع مشكلة "الهرمنوطيقا" فى إطار هذه المصطلحات "الأنطولوجية"، فما هى - إذن - المساعدة التى يمكن أن تقدمها فينومنولوجيا هوسرل فى هذا الصدد؟

يجيب ريكور على ذلك بقوله: "إن هذا السؤال يدعونا - فى الواقع - إلى الصعود من "هيدجر" إلى "هوسرل"، وأن نعيد تأويل هذا الأخير فى ضوء الفلسفة الهايدجرية؛ فلقد حاول "هوسرل" فى كتابه **أزمة العلوم الأوربية** أن يقدم الأساس الفينومنولوجى لهذا اللون من ألوان "الأنطولوجيا". (أنطولوجيا الفهم)، فوجدناه من ناحية ينقد "الموضوعية المتشددة أو المتزمتة" objectivisme بدلالتها المعروفة فى العلوم الطبيعية، وهو نقد رأى أنه يدخل فى صلب مشكلة "الهرمنوطيقا" التى لا تكتفى فقط بمعارضة ادعاءات العلوم الطبيعية بواسطة "إبستمولوجيتها" الخاصة التى تزود العلوم الإنسانية بنموذجها الصحيح والوحيد؛ بل إنها تضع أيضا فى نطاق التساؤل؛ محاولة "دلتاى" الخاصة بتزويد العلوم الإنسانية بمنهج "موضوعى" أيضا مناظر لما هو موجود فى علوم الطبيعة، ومن ناحية أخرى فإن فينومنولوجيا هوسرل الأخيرة؛ تصل نقدها للموضوعية بالمشكلة الإيجابية التى تفتح الطريق نحو "أنطولوجيا الفهم"، وأعنى بها المشكلة الخاصة "بعالم الحياة"، وهذا معناه أفول الخبرة المتعلقة بالعلاقة "الذات - الموضوع"؛ تلك العلاقة التى زودت كل تنوعات "الكانطية الجديدة" بقضاياها المباشرة، ولكن - مع هذا - يمكننا القول بأن هوسرل فى مرحلته الأخيرة قد جند نفسه داخل هذا المشروع الآفل؛ فسعى إلى استبدال "أنطولوجيا الفهم" بإبستمولوجيا التأويل"، وينطبق هذا بشكل أو بآخر على "هوسرل" فى مرحلته الأولى المتمثلة فى كتابيه "بحوث منطقية"، و"تأملات ديكارتية"، ورغم هذا كله؛ فإن الفضل يرجع إليه فى أنه نظر إلى "الذات" بوصفها "قطب القصدية"، و"مانحة المعنى" [١٩]. فلقد حاول فى مرحلته الأولى أن يشيد مثالية جديدة تقترب فى بنيتها من "الكانطية الجديدة"؛ فقاد معركة "رد العالم" إلى الذات وإن كان هذا الرد يعنى - فى الواقع - ردا "لمشكلة الوجود" من أجل مشكلة "معنى الوجود"؛ و" معنى الوجود" ينتهى بدوره إلى الاقتصار على مجرد علاقة بسيطة بالنماذج الذاتية القاصدة، وهذا يعد فى المحصلة النهائية؛ ضد هوسول فى المرحلة ذاتها، أى ضد تأرجحه بين الأفلاطونية، ومثالية نظريته فى "المعنى" وفى "القصدية" التى يمكن بناء عليها تشييد نظرية فى "الفهم". وهكذا نجد أنفسنا مطالبين - كما يقول ريكور - بضرورة الالتزام بمفهوم الموضوعية "objectivité" بمعناها الفينومنولوجى الدقيق (عالم ما بين الذوات Inter – Subjectivité) تطلعا إلى الذات العارفة المتعالية. ولكن يسبق هذه "الموضوعية" ما يطلق عليه ريكور اسم "أفق العالم"؛ أما "نظرية المعرفة" عنده فتسبقها الحياة "الحياة المؤثرة والفعالة" [٢٠].

والواقع أن مشكلة "التاريخانية" Historicité - كما يرى ريكور - "ليست أكثر من منهج دال على الطريقة التى يكون بها "الموجود" معايشا "للموجودات". أما "الفهم" فليس أكثر من جواب "علوم الروح" على "الشرح الطبيعى" (الذى يميز العلوم الطبيعية)، ومن هذه الزاوية؛ يمكن أن ننظر إلى إرادة الحياة باعتبارها إرادة حرة متعالية وداخلة فى صميم بنية "الموجود المتناهى" (الإنسان)، فإذا استطاع "التاريخى" أن يقيس نفسه على "ذات الشىء" لحدث التطابق بينهما، ويرجع ذلك إلى أنه (أى التاريخى)، وموضوعه (الشىء أو الحدث) تاريخيان. والواقع أن "الشرح التاريخى" يعد سابقا على كل منهج ومحددا لكل علم، ولهذا فإنه و"تاريخانية الوجود" يمثلان التركيب الأنطولوجى لهذا "الوجود" [٢١]، وبناء على ذلك يمكننا أن نخلص إلى القول بأن "الفهم" و"أنطولوجيا الفهم" قد أصبحا بدورهما يمثلان ملمحا أساسيا من ملامح مشروع "الآنية" أو "الموجود هناك" Dasein وانفتاحه على الوجود بوجه عام. وأصبحت مشكلة "الحقيقة" هى نفسها مشكلة "المنهج" [٢٢].

فى إطار هذا العرض السابق لأنطولوجيا الفهم عند ريكور وعلاقتها بالتاريخ، والحقيقة، والمنهج فى السياق الفينومنولوجى يمكننا - فى الحقيقة - أن نطرح الأسئلة الآتية :-

ـ كيف يمكن تأسيس منطق لفهم النصوص وتأويلها؟
ـ كيف يمكن تأسيس "العلوم التاريخية" فى مواجهة "علوم الطبيعة".
ـ كيف نحكم بين "التأويلات المتصارعة"؟

يذهب ريكور ـ فى الواقع ـ إلى أن هذه المشكلات "لا تعد داخلة ـ بشكل أساسى ـ فى صلب الهرمنوطيقا، ومن هنا يمكن القول بأن "هيدجر" مثلا لم يرد أن يمعن النظر فى مشكلة "الفهم" فى حد ذاتها؛ وإنما أراد أن ننمى رؤيتنا وأن نوجه نظرنا توجيها جديدا نحو ما يتعلق بضرورة إخضاع "المعرفة التاريخية" " La connaissance historique" "للفهم الأنطولوجى"، وذلك بوصفها (أى المعرفة التاريخية) شكلا مستمدًا من شكل أصلى (أو بمعنى أصح متولدا عنه)، وإن كانت لا تعطينا ـ فى الوقت نفسه ـ أسلوبا؛ أو طريقة لإظهار بأى معنى يكون هذا "الفهم التاريخى" مستخلصا من هذا "الفهم الأصلى"، وهذا يؤدى بنا ـ فى الحقيقة ـ إلى القول بضرورة النظر فى العلامات التى يظهر من خلالها هذا "التولد"، ومعنى ذلك أننا سنتخذ من اللغة نقطة انطلاق لنا باعتبار أنها هى نفس نقطة "الفهم" بآلياتها المختلفة"[٢٣].

ويفضى بنا كل ما سبق إلى النقطة الثانية التى تتعلق بشرط الانتقال من "إبستمولوجيا الفهم" إلى "أنطولوجيا الوجود الذى يمارس عملية الفهم"؛ فلكى يتم ذلك؛ يجب أن يكون لدينا ـ كما يرى ريكور ـ القدرة أولا على الوصف المباشر ـ دون عناية كبيرة بالابستمولوجيا الدقيقة ـ للموجود ذى الامتياز الخاص Dasein، باعتباره كائنا هناك، ومن خلال أحواله التى يستعيد بواسطتها الفهم نفسه باعتباره هو، وإياها (أحوال الموجود هناك) نماذج للوجود.

ولكن أليس هذا أيضا هو الموجود داخل "اللغة" التى يوجهها "الفهم" باعتباره نموذجا للوجود؟ يجيب ريكور على ذلك بقوله: "هذا هو الاعتراض الذى يتضمن ـ فى الوقت نفسه ـ اقتراحا إيجابيا يتمثل فى الدعوة إلى استبدال البحث المباشر فى "الوجود" ببحث آخر غير مباشر يتم عبر "تأمل اللغة"؛ وبهذا نستطيع المحافظة باستمرار على الاتصال مع الأنظمة التى نبحثها من خلال ممارسة "التأويل" بشكل "منهجى"، ومن خلال مقاومتنا لإغراء فصل "الحقيقة" عن "الفهم". والواقع أن تحليل "اللغة" و"تأملها" فى مستواها "السيمانطيقى" أو الدلالى؛ إنما يدور حول القضية المركزية المتمثلة فى تعدد الدلالات والمعانى المحيطة بها، أو إن شئنا الدقة نقول: حول دراسة اللغة فى إطارها "الرمزى"، وفى هذا الصدد نود أن نشير إلى أن مشكلة "الانفتاح على الوجود" ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه السيمانطيقا الخاصة باللغة. وذلك على اعتبار أن "الذات" المؤولة للرموز والعلامات، تمثل تلك "الإِنِّيَّة" التى تكتشف من خلال التأويلات التى تقوم بها: أحوال حياتها، ومن هذه الزاوية، يعد نطاق الهرمينوطيقا نطاقا للوجود نفسه، وهو وجود سيظل ـ كما يقول ريكور ـ "وجودا قابلا للتأويل فى كل لحظة، ولا يفهم إلا من خلال ذلك، وهذا هو الطريق الصعب الذى آلينا على أنفسنا السير فيه باستمرار مهما كانت الحواجز والعقبات"[٢٤].

٣ ـ التأويل وسيمانطيقا اللغة:

بداية وقبل كل شىء ـ يرى ريكور ـ أن اللغة تعبر باستمرار عن كل فهم "أونطيقى" أو "أونطولوجى" وذلك على العكس تماما من نظرة البنيوية إليها، "ولهذا السبب فليس عبثا أن ننظر إلى "السيمانطيقا" (علم الدلالة) باعتبارها إطارا مرجعيا لكل ميادين التأويل. ولقد عودنا "التأويل فى تفاصيله التطبيقية" L'Exégèse على أن "النص" يتضمن معانى متعددة، وأن هذه المعانى متداخلة؛ فالمعنى "الروحى" فى الأصل "مرحل"، أو "منقول" من المعنى "التاريخى" أو "الحرفى". (وذلك على نحو ما نجد عند القديس أو غسطين فى كتابه "مدينة الله"، وطبقا لمفهومه للعلامة المرحلة أو المنقولة Translata Signa)، ولقد علمنا "شلير ماخر" و"دلتاى" أن ننظر فى النصوص، والوثائق، والمخطوطات، باعتبارها "تعبيرات عن الحياة" التى تم "تثبيتها" بواسطة "الكتابة"، وأن على المفسر أن يقوم بحركة عكسية مضادة فى مسارها لحركة تحويل هذه التعبيرات الحياتية إلى موضوعات أو تثبيتها عن طريق الكتابة وذلك من خلال ارتباطاتها الفيزيقية أولا وعلاقاتها التاريخية ثانيا"[٢٥].

والواقع أن هذه "الموضعة"، وذلك "التثبيت" لأوجه الحياة المختلفة بواسطة الكتابة، يكونان شكلا آخر من أشكال المعنى المحول، أو المنقول، وذلك على نحو ما سنفصل فيه القول بعد حين. وبناء على ذلك ذهب ريكور إلى أننا يجب علينا أن نشرع - وفقا لنيتشه - فى تأويل القيم على أساس أنها تمثل "تعبيرات" مختلفة لقوة وضعف "إرادة القوة"، يضاف إلى ذلك أن الحياة نفسها - وفقا لنيتشه - تعد بمثابة موضوع كبير للتأويل، ومن ثم تصبح الفلسفة - من هذه الزاوية - بمثابة علم التأويل. ولقد قام "فرويد" - كما قال ريكور - فى إطار ما أسماه "بخطاب الحلم" "باختبار سلسلة إجراءات بارزة المعالم حول طرق "إيضاح المعنى" الخفى الخاضع "للتحريف" أو "التشويه"(*)، فلقد تتبع "فرويد فروع هذا "التحريف وتشعباته فى "التعبيرات الثقافية" للفن، والأخلاق، والدين، ومن هذه الزاوية يمكننا القول بأن فرويد قد أنشأ تأويلا للثقافة مشابها جدا لتأويل نيتشه، والواقع أنه ليس من الحمق أبدا أن نحاول البدء من الصفر، أو بمعنى آخر: الإنطلاق مما يمكن تسميته: "بنقطة البداية السيمانطيقية" المتعلقة بكل تأويل ممكن، سواء أكانت هذه البداية عامة، أو خاصة، أساسية، أو شخصية"، فهى - أى السيمانطيقا - تظهر العنصر المشترك بينها - ذلك العنصر الذى يوجد على سبيل المثال؛ فى كل جزء من أجزاء "التأويل العلمى" للتحليل النفسى - وهو ذلك التأويل الذى يعد بمثابة فن مؤكد "لبناء المعنى" الذى يمكن حصره فى اصطلاحين رئيسيين هما: "ثنائية المعنى" Double – Sens، و"تعدد المعنى" Multiple- Sens، وهذه الثنائية، وتلك التعددية تظهران فى السيمانطيقا فى كل حالة ومثال رغم اختلاف طريقة المعالجة. وهذا معناه أنها - أى السيمانطيقا - تهتم بتحليل طبقات المعنى، والكشف عن نوعه "ثنائيا كان أو متعددا، ظاهرا أو باطنا"[٢٦]. ومن هنا تبدو السيمانطيقا - فى نظر ريكور - من حيث: هى نوع من تحليل اللغة؛ ضيقة ومحصورة فى نطاق محدود. وهذا النطاق السيمانطيقى سبق لريكور أن حدده جيدا فى كتابه "**رمزية الشر**" حين تحليله للغة "الاعتراف" L'aveu، وذلك فى القسم الأول من الكتاب حيث أطلق على هذه "المعانى المتعددة" للفظ الواحد اسم "الرمزية". ومن هنا أعطى ريكور لكلمة "الرمز" معنى ضيقا ومحددا، وذلك خلافا لفلاسفة آخرين من أمثال "إرنست كاسيرر" الذى أطلق اسم "الرمزية" على كل ما يمكن إدراكه من حقائق ومعانى تتعلق بالعلامات التى تتصف بكونها دوالاً عليها، وكذلك أطلق اسم "الرمزية" على كل ما يتعلق بالأساطير، والفنون، وأنظمة المعرفة. لكن ريكور يعطى - مع ذلك - لكلمة الرمز معنى أوسع وأرحب من كل المعانى التى أعطاها كل المؤلفين الذين اتخذوا من البلاغة اللاتينية، أو من تراث الأفلاطونية الجديدة، نقطة انطلاق لهم. ويرجع ذلك إلى أنهم قللوا من شأن الرمز إلى الدرجة التى جعلت منه مجرد معادل موضوعى للشىء المرموز إليه. فقد حدد ريكور معنى الرمز - من وجهة نظره - فيما يلى: "يتعلق الرمز أولا بكل بناء دال على الجانب المباشر، والحرفى، والأولى للمعنى مضافا إليه الجوانب غير المباشرة منه، أو بمعنى آخر يمكننا القول بأن الرمز يتعلق بكل بناء دال على معنى غير مباشر بواسطة معنى آخر قريب مباشر، ويتعلق الرمز ثانيا بكل معنى مجازى، أو استعارى يمكن إدراكه من المعنى الأول، وتشكل هذه الدائرة المتعلقة "بالمعنى المزدوج" ميدان الهرمنوطيقا الحق"[٢٧]، ويعد مفهوم "التأويل" بدوره ذا معنى واضح ومتميز - كما يقول ريكور -؛ ولهذا فإنه يقترح إعطاءه نفس المدى والاتساع اللذين أعطاهما لمعنى الرمز فيقول: "يعد التأويل

(*) يرى - ريكور - أن "**تأويل الأحلام**" كتاب أساسى يدرج "فرويد" فى مجال "الهرمينوطيقا الحديثة". لكن التأويل الفرويدى ينصب على نوع خاص من الخطاب هو "خطاب الحلم". غير أن "الحلم" ليس مفهوما مغلقا، ولكنه مفتوح: فهو لا يشكل ظاهرة هامشية للحياة النفسية، ولا خيالا من الخيالات الليلية؛ بل يفتح على إنتاجات النفسية الإنسانية باعتبارها مشابهة للحلم داخل ظواهر الجنون، والظواهر الثقافية، والواقع أن كتاب "**تأويل الأحلام**" "لفرويد" يؤسس سيمانطيقا خاصة "بالرغبة"، وهى سيمانطيقا تدور حول "خطاب الرغبة"، وهو خطاب رمزى مكثف. فالحلم ومشابهاته يندرج داخل مجال اللغة الرمزية التى ترتبط فيها المعانى بعضها ببعض بشكل مبهم.

انظر فى ذلك بالتفصيل:

- Ricoeur (P.); De **l'interprétation, Essai sur Freud;** p.p; 161 – 177.

بمثابة فك لشفرات المعنى المخبوء وراء المعنى الظاهر، أو بمعنى آخر، التأويل هو كشف لمستويات المعنى المتضمنة فى المعنى الحرفى"(٢٨).

وهكذا يصبح "الرمز" و"التأويل" بمثابة مفهومين متضايفين؛ فحيث توجد معانى متعددة للرمز، فثم "تأويل" لابد منه لجعل هذه المعانى واضحة وجلية(*). من هذا التحديد المزدوج للميدان السيمانطيقى (ما يتعلق بالرموز، وما يتعلق بالتأويل)؛ يمكن أن نخلص إلى بعض النتائج المؤكدة فى هذا المجال. "ففيما يتعلق برمزية التعبيرات فإنه يمكننا القول بأن مهمة التحليل اللغوى؛ تبدو مزدوجة هى الأخرى: فمن ناحية ينبغى القيام بتقديم حصر وإحصاء لكل الأشكال والصور الرمزية، وهو حصر يجب أن يكون شاملا ومكتملا بقدر الإمكان. والواقع أن هذه الطريقة الاستقرائية هى وحدها التى تعد مقبولة فى هذا البحث. ومن ناحية أخرى فهناك المسألة المتعلقة بدقة تحديد البنية المتصلة بنماذج وطرق التعبير الرمزى المتعددة. غير أننا نود أن نشير هنا بوضوح إلى أن ذلك يجب أن يتم دون عناية كبيرة بأى رد مبتسر إلى الوحدة "يقصد: المعنى الواحد univoque"(٢٩).

والواقع أن هذه الرموز ـ كما يقول ريكور ـ "تجد تعبيرها عن نفسها فى اللغة، فلا توجد رمزية قبل كلام الإنسان؛ ففى اللغة وحدها يتم التعبير عن الكون، والرغبة، والخيال، وهذا معناه أن الكلام ضرورى دائما لأجل التعبير عن العالم، وعن "ظهور المقدس فى التاريخ" Hiérophanie، وأيضا لأجل فك مغاليق الأحلام بواسطة نقلها إلى مستوى اللغة من خلال الرواية"(٣٠).

وتسمى عملية إحصاء هذه النماذج من التعبير الرمزى فى تمامها "بفن القياس" critériologie، وتنحصر مهمة "فن القياس" هذا فى تحديد التكوين السيمانطيقى فى علاقته بأشكاله مثل الاستعارة، والمجاز، والتشبيه"(٣١). لكن ما وظيفة "التماثل" L'analogie المتعلقة بتحول المعنى؟ وهل هناك طرق أخرى من التماثل المتعلقة بعلاقة المعنى بآخر؟

وكيف تستطيع آليات "الحلم" التى اكتشفها "فرويد" أن تتكامل داخل المعنى الرمزى؟ أو بمعنى آخر، هل يمكن لتلك الآليات أن تتكامل فى أشكال بلاغية متراكبة كالاستعارة والكناية؟ وهل يمكن لآليات "التحريف" المتضمنة فيما أطلق عليه فرويد اسم "خطاب الحلم" أو "عمل الحلم" أن تغطى نفس الحقل السيمانطيقى بوصفه عمليات "رمزية" يمكن البرهنة عليها فى إطار "فينومنولوجيا الدين"؟

(*) نود أن نشير من جانبنا إلى أن هناك اختلافا جوهريا بين " الرمز" Symbole، و "الألليجورى" Allgorie (المعنى الرمزى أو الأمثولة) يمكن إيضاحه على النحو الآتى: ـ يعد "الرمز" أكثر اتساعا فى مجالاته التى يوظف فيها من "الألليجورى" أو "الأمثولة" فالأسطورة، وهى التعبير الجمعى الأول، صيغت من حشد من الرموز، والرمز مرتبط كل الارتباط "بالأداء الطقوسى". كذلك فإنه ـ أى الرمز ـ يتداخل فى كثير من أشكال التعبير وذلك عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك إلى المعنوى المجرد، من الجزئى إلى الكلى. أما "الأمثولة" أو الألليجورى" فهى كما يتضح من اسمها، مختصة "بالقص"، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد فى شكل قصة خيالية مصنوعة، ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح بمثابة "المعادل الموضوعى" للمعنى المجرد. وبناء على ذلك يمكن القول بأن الأمثولة تحيل مباشرة إلى المدلول، وتتمثل قيمتها التوصيلية فى الوصول إلى هذا المدلول؛ أما الرمز فيظل محتفظا بقيمته فى حد ذاته، حتى مع الوصول إلى مغزاه. حيث يظل محتفظا بشىء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن "الرمز" يعد كما يقول "تودوروف" بمثابة "الفعل اللازم" فى حين أن الأمثولة تعد بمثابة "الفعل المتعدى"، بمعنى أن الدلالة فى الأمثولة لا تؤجل، ولابد من الوصول إليها مع نهاياتها، لأنها هى الهدف الأخير منها؛ أما الرمز فهو يقدم نفسه أولا، ثم يدرك مغزاه فى مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثولة؛ فإن المستمع إليها أو القارىء لها يركز عليها بوصفها كلا دون مراجعة الجزئيات. فى حين أن المتأمل للرمز فى أى شكل كان يروح ويغدو بفكره بين الرمز فى حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

ـ انظر فى ذلك بالتفصيل:ـ إبراهيم (نبيلة)، الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى، مجلة **ألف**، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد الثانى عشر، سنة ١٩٩٢، من ص ١٣٧ إلى ص ١٣٨.

الحلم" أن تغطى نفس الحقل السيمانطيقى بوصفه عمليات "رمزية" يمكن البرهنة عليها فى إطار "فينومنولوجيا الدين"؟

يجيب ريكور على هذه الأسئلة بقوله: "الواقع أنه يمكننا القول بأن "فن القياس" أو "علم القياس" يعد غير منفصل عن دراسة عمليات التأويل. فحقل التعبيرات الرمزية، وميدان العمليات التأويلية يحددان هنا بواسطة أحدهما الآخر، وهذا هو السبب فى أن المشكلات المتعلقة بالرموز؛ تشكل موضوعا للتأمل فى إطار علم مناهج التأويل"[٣٢] ويرى ريكور أنه مما هو جدير حقا بالملاحظة أن "التأويل" نفسه يعد مختلفا جدا؛ بل حتى معارضا للمناهج ولفكرة المنهجية ذاتها وأنا ألح بهذه المقولة - هكذا يقول ريكور - إلى "فينومنولوجيا الدين" ، و"التحليل النفسى". وليس فى هذا ما يثير الدهشة - فى الواقع - ؛ فالتأويل يبدأ مع التحديد المتعدد، أو المركب للرموز (وأيضا مع كل ما يتجاوز هذا التحديد، وذلك على نحو ما يذهب التحليل النفسى). لكن كل تأويل - بواسطة التحديد - يخفض هذا الغنى المتمثل فى تعدد المعنى، ويترجم الرمز طبقا لمرجعيته الخاصة. والواقع أن هذه هى مهمة "فن القياس" الذى يبين أن "قالب التأويل" متناسب مع "البنية النظرية للنظام الهرمنيوطيقى"، وهكذا تفك فينومنولوجيا الدين الدين شفرات الموضوع الدينى من خلال الطقوس، والأساطير، وأفعال الإيمان. لكن هذه الفينومنولوجيا تؤسس نفسها - فى رأى ريكور - فى إطار إشكالية "المقدس" التى تحدد بنيتها النظرية. أما "التحليل النفسى" فعلى العكس من ذلك، لأنه يرى بعدا واحدا فقط من الرمز، هو ذلك البعد الذى ترى الرموز من خلاله بوصفها تعبيرات عن "الرغبات المكبوتة". وبالتالى فإن هذا البعد وحده هو الذى ينظر إلى هذه المعانى المتداخلة باعتبارها المؤلفة لعالم "اللاشعور"[٣٣].

والواقع أن نظرية "التحليل النفسى "تحصر قواعد فك الشفرات فيما يمكن تسميته "بسيمانطيقا الرغبة". فالتحليل النفسى يستطيع أن يجد ما ينشده فقط فيما يمكن تسميته "بالمعنى المحدد" للامتثالات المتعلقة بالأحلام، والعصاب، والفن، والأخلاق، والدين. والحق أن التحليل النفسى يعد غير قادر على الكشف عن أى نوع آخر من التعبيرات الرمزية المتنكرة فى ثوب الامتثالات والفعاليات المنتمية إلى أكثر الرغبات ابتذالا فى الإنسان، وتبين لنا هذه المقولة الأخيرة جيدا كيف أن مستوى العلامة السيمانطيقى يكشف عن مدى ثراء التأويل الفلسفى، ويرجع ذلك إلى أن "المستوىالسيمانطيقى" يبدأ من خلال فحص شامل للأشكال الرمزية، ومن خلال تحليل واسع للبنيات الرمزية ذاتها. إنه - أى المستوى السيمانطيقى - ينبثق من خلال تحدى الأساليب التأويلية، والأنظمة النقدية لها، وهى أساليب وأنظمة من طبيعتها أن تعود بمناهج التأويل على اختلاف ألوانها إلى نظريات متوافقة البنية، وعلى هذا الأساس يعد " المستوى السيمانطيقى" نفسه - كما يقول ريكور - لانجاز مهمته العليا التى ستكون - فى الواقع - حكما حقيقيا بين كل التأويلات التى تتسم بصفة الإطلاقية فى الحكم، وذلك بالكشف عن الطرق التى يتبعها كل تأويل فى التعبير عن شكل النظرية التى ينتمى إليها. " فالتأويل الفلسفى" - على سبيل المثال - يبرر شرعية كل منهج فى حدود النظرية الخاصة به، وعند هذه الحدود تكون الوظيفة النقدية للتأويل قد لامست بدورها حدود المستوى السيمانطيقى الخالص؛ ذلك المستوى الذي تظهر حسناته أمامنا بوضوح على النحو التالى: -

أولا يجعل المنحى السيمانطيقى التأويل فى اتصال دائم مع المناهج كما تمارس فى حقل التطبيق؛ ومن ثم لا يقوم بمخاطرة فصل مفهوم "الحقيقة" عن مفهوم "المنهج".

ثانيا يؤكد المنحى السيمانطيقى عملية توطيد "التأويل" داخل نطاق "الفينومنولوجيا"، كما تؤكد "الفينومنولوجيا" نفسها فى إطار "التأويل" بواسطة "نظرية المعنى"، وذلك على نحو ما تطورت فى كتاب هوسرل: **"بحوث منطقية"**، ومعلوم لدينا أن هوسرل لم يقبل إطلاقا فكرة إمكانية "تعدد المعنى"؛ إذ استبعدها تماما فى "المبحث الأول" من كتابه آنف الذكر. والحقيقة أن هذا هو السبب فى أن فينومنولوجيا "بحوث منطقية" ليست فينومنولوجيا "تأويلية"؛ فإذ أردنا أن ننطلق من هوسرل - كما يقول ريكور -؛ فإن ذلك سيكون - فى الواقع - فى إطار نظريته الخاصة

"بالتعبيرات الدالة" حيث يبدأ "الانحراف" عن "نظرية المعنى الواحد"، وتبدأ نظريته فى فينومنولوجيا "العالم المعاش" Lebensweltِ[٣٤].

ثالثا وأخيرا يمكن القول بأنه عن طريق نقل المناقشة إلى مستوى "اللغة"؛ فإن الشعور بالوقوف مع فلسفات الحياة، و "التجربة الحية" على أرض واحدة يصبح مؤكدا، وبالطبع فإن سيمانطيقا " التعبيرات المتعددة" تقف ضد نظريات " الميتالغوية" التى تأمل فى أن تعيد صنع " اللغة الوجودية" طبقا لنماذج مثالية. والتعارض هنا ـ فى الحقيقة ـ قاطع بالنظر إلى نظرية هوسرل المثالية فى "أحادية المعنى" univoque، وعلى الناحية الأخرى يدخل هذا المستوى السيمانطيقى المتعلق "بالمعانى المتعددة" Multivoque فى حوار خصب مع المذاهب التى ارتفع شأنها منذ كتاب "فتجنشتاين": **بحوث فلسفية**، ومنذ تحليل اللغة العادية فى الأقطار الأنجلوسكسونية. إنه ـ أى هذا المستوى السيمانطيقى ـ يعيد ربط التأويل العام بالأعمال السابقة المتعلقة بالتأويلات الحديثة "للكتاب المقدس" التى يعد "بولتمان" ومدرسته (مدرسة تاريخ الأشكال الأدبية) أباء روحيين لها. ويرى ريكور ـ فى هذا الخصوص ـ أن هذا "التأويل العام" يعد بمثابة مساهمة كبيرة تصب فى تلك النوعية من "فلسفة اللغة" التى نفتقر إليها اليوم. فبعد أن امتلكنا فى عصرنا الراهن علوم المنطق الرمزى، والتأويل، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسى؛ أصبحنا قادرين ـ ربما ولأول مرة ـ على تطويق المشكلة المتعلقة بضرورة تكامل "الخطاب الإنسانى". والواقع أن "التقدم" فى هذه الأنظمة المتباينة، وإن كان يبدو جليا؛ إلا أنه يعمل من زاوية أخرى على "تشويش" هذا الخطاب بسبب الطبيعة "الصراعية" التى تحكم علاقة هذه الأنظمة ببعضها البعض. والحق أن "وحدة الكلام" الإنسانى تعد ـ فيما يقرر ريكور ـ مشكلة المشكلات اليوم[٣٥].

٤ ـ التأويل والتأمل الفلسفى:

يتعامل التحليل السابق ـ كما رأينا ـ مع البنية السيمانطيقية للتعبيرات ذات المعانى المزدوجة، أو المتعددة. والواقع أن هذا يمثل ـ فيما يقول ريكور ـ "البوابة الضيقة" التى يجب أن يمر منها "التأويل الفلسفى" إذا لم يرد أن يقطع نفسه عن هذه الأنظمة التى تنتمى بمناهجها الخاصة إلى التأويل وتعود إليه مثل: التأويل العملى المباشر، التاريخ، التحليل النفسى. لكن بنية التعبيرات المتعلقة بالمعانى المتعددة لا تعد كافية لجعلنا ننظر إلى "التأويل" باعتباره "فلسفة". فالتحليل اللغوى الذى يتعامل مع هذه الدلالات ككل يعد منغلقا على نفسه، وهذا سيجعله حتما يتعامل مع اللغة باعتبارها شيئا مطلقا، مما يؤدى بالضرورة إلى إنكار اللغة لقصد العلامة الأساسى الذى يشير دوما إلى اللغة، كما تشير اللغة باستمرار إليه"[٣٦]. ومن هنا ذهب ريكور إلى أن اللغة باعتبارها وسيطا دالا؛ فإنه يجب إحالتها إلى الوجود بنفس الدرجة التى يحيل هذا الوجود إليها، وفى هذا يتفق ريكور مع هيدجر الذى ذهب إلى وصف اللغة بأنها منزل الوجود أو الكينونة.

والواقع أن السبيل الوحيد ـ كما يقول ريكور متفقا فى ذلك أيضا مع هيدجر ـ لتجاوز مستوى التحليل اللغوى الخالص؛ إنما يتمثل فيما يمكن وصفه "بالرغبة فى الوجود" Le désir d'ontologie أو بمعنى أدق فى "أنطولوجيا الرغبة، وهى أنطولوجيا كفيلة بأن تجعل كل تحليلاتنا غير قابعة فى نطاق اللغة، وفى نطاق تأمل حقيقتها"[٣٧]، ومن هنا يتساءل ريكور: كيف يمكن "للسيمانطيقا" أن تتكامل مع "الأنطولوجيا" دون أن تصبح معرضة للانتقادات التى وجهناها آنفا للتحليل اللغوى الخالص للآنية؟ ويجيب ريكور على ذلك بقوله: "بأنه عن طريق "التأمل" الذى يعد بمثابة الخطوة "المتوسطة" والضرورية فى الاتجاه نحو "الوجود" يمكن أن يحدث هذا التكامل بين "السيمانطيقا"، و"الأنطولوجيا"، ويرجع ذلك إلى أن "التأمل" وحده هو الكفيل بالربط بين عملية "الفهم الخالص للعلامات"، والفهم الذى يعتمد على تدخل فهم الذات وتوجيهها للعلامات اللغوية بحسب رؤيتها التأويلية وهذا الفهم الأخير هو الذى يتيح "للأنا" فرصة تأمل نفسها عبر "وسيط" محدد هو "العلامة" أو "الرمز"؛ ومن خلال عملية "التأمل" هذه تسهل عملية انفتاح "الكوجيتو" على "الوجود"، واكتشافه، ووصفه، وربما الحكم عليه. وأعتقد ـ هكذا يقول

ريكور - أنه فى إطار الاقتراح الخاص بربط "اللغة الرمزية" بالأنا المؤولة"؛ يمكن الوصول إلى أعمق ما فى التأويل من غنى وثراء"[38].

والواقع أن "التأويل" يستمد شرعيته، ومبرر وجوده - كما يذهب ريكور - من واقع "الفكر التأملى" Réflexion، ومن "منطق ثنائية المعنى"، وهذا المنطق لا يعد - فى الحقيقة - منطقا صوريا، وإنما هو "منطق متعال" يؤسس نفسه فى نطاق الشروط الملائمة "لرغبتنا فى أن نكون"، وليس فى نطاق الشروط التى تؤسس "موضوعية" العلوم الطبيعية. وفى إطار هذا المعنى الخاص بمنطق "ثنائية المعنى"، يمكن وصف "التأويل" بأنه "تأويل متعال". ومن هنا ذهب ريكور إلى أن "التأمل" وحده هو القادر على "تبرير السيمانطيقا" الخاصة "بثنائية المعنى"[39]. أما فيما يتعلق بهدف "التأويل" عنده فيتمثل فى غزو المسافة بين العصر الذى ينتمى إليه "النص"، وبين "المؤول" نفسه، ويتم ذلك فى رأيه بأن يجعل "المؤول" نفسه معاصرا للنص بقدر الإمكان حتى يمكنه أن يحدد معناه، وأن يجعل ما هو غريب فيه مألوفا لديه وللقارىء. وبذلك يتم نمو "فهم" "المؤول" الخاص لذاته من خلال فهمه للنص، وللعصر الذى كتب فيه.

وهكذا يمكننا القول بأن كل "تأويل" يعد بشكل جلى أو ضمنى "فهما ذاتيا" يتم عن طريق وسائل "فهم الآخرين". والحق أننا - كما يقول ريكور - لا نعرف أى شىء مقدما، أو بصورة مسبقة، وإنما بصورة بعدية لاحقة، وذلك على الرغم من أن "رغبتنا فى فهم أنفسنا" هى التى تقودنا وتدفعنا إلى تلك المعرفة. ولكن لماذا لا تكون "الذات" التى تقوم "بالتأويل" وتوجه مساره قادرة على أن تسترد نفسها فقط إلا بوصفها محصلة ونتيجة لعملية التأويل؟

الواقع أن ريكور يجيب على ذلك بقوله: "هناك تعليلان لذلك فى الحقيقة: الأول يتعلق "بالكوجيتو" الديكارتى المشهور الذى يدرك نفسه مباشرة فى خبرة الشك، وهذا الإدراك المباشر يعد بمثابة حقيقة تضع نفسها بدون برهان أو استنتاج، وتقدم نفسها بوصفها وجودا وفكرا: كينونة وفعلا، وذلك فى لمحة واحدة "فأنا أكون" من خلال "فعل التفكير"، أو بمعنى أصح: إننى أوجد بقدر ما أفكر، وما الفكر إلا إيضاح وجلاء للوجود. لكن هذه الحقيقة يمكن أن تصبح عقيمة وغير مجدية، وأشبه ما تكون بالخطوة الأولى التى لا تتبعها خطوات أخرى، وذلك ما لم يسترد "الأنا أفكر" فى مرآة موضوعاته أعماله وأفعاله. فالواقع أن "التأمل" يصبح حدسا أعمى إذا لم يتم "توسطه" من خلال ما أسماه "دلتاى" "بالتعبيرات" التى "تموضع" الحياة نفسها فيها؛ أو إن شئنا القول بلغة "جان نابير": "التأمل" ليس شيئا آخر غير حيازة وجودنا بواسطة وسائل النقد التى يجب تطبيقها على أعمالنا وأفعالنا الخارجية التى تعد بمثابة إشارات وعلامات دالة على ماهية وجودنا وحقيقته. وهكذا على هذا النحو يصبح "التأمل" "نقدا"؛ لكن ليس بالمعنى "الكانطى" الذى يهدف إلى إقامة شرعية "العلم"، وتأسيس "الواجب" وتسويغ كليهما، وإنما بالمعنى الذى يستطيع به "الكوجيتو" أن يسترد نفسه ويكتشفها من خلال الانعطاف نحو فك شفرات الحياة، ورموزها المختلفة، وهكذا أخيرا يصبح "التأمل" هو جهدنا المبذول من أجل "أن نوجد"، ورغبتنا الحثيثة فى أن نكون، وذلك عن طريق الوسائل الكاشفة عن الأعمال التى تشهد وتدل على هذا المجهود، وتلك الرغبة"[40]. أما التعليل الثانى الذى يمكن إضافته إلى التعليل الأول فيتمثل فى أنه ليس "الكوجيتو" وحده هو القادر على استرداد ذاته من خلال "تعبيرات الحياة" التى يموضع نفسه فيها، ولكن أيضا "التأويل الشعورى المحكم" لأنه تأويل يتعارض بشكل أساسى مع "سوء الفهم" المتعلق "بالشعور الزائف" الذى يتناوله التحليل النفسى، ولقد علمنا "شلير ماخر" أن "التأويل" يوجد حيث يكون هناك سوء فهم أول. ومن هنا نستطيع القول بأن "التأمل" يجب أن يكون "مزدوجا"، ويرجع ذلك إلى أن الوجود يتضح فقط من خلال "شفرات الحياة" المختلفة، ويرجع أيضا إلى أن الشعور فى بدايته يكون "شعورا زائفا" وذلك على نحو ما هو موجود فى التحليل النفسى، ومن ثم يصبح من الضرورى دائما العمل على تأصيله، والنهوض به بواسطة وسائل النقد التصحيحية التى تنتقل به من مرحلة "سوء الفهم" إلى مرحلة "الفهم"[41].

في ختام هذه الفقرة التى أردنا من ورائها التعرف على اتجاه ريكور فى التأويل وذلك ضمن إطار "التأمل الفلسفى"؛ نود أن نعرض للكيفية التى حاول ريكور بموجبها أن يضم داخل هذا الإطار "إشكالية الوجود" إلى إشكاليتى: "التأويل" و"التأمل". يقول ريكور "الواقع أن "أنطولوجيا الفهم" التى أسسها "هيدجر" وأقامها مباشرة بواسطة "قلب مفاجىء" للمشكلة تم بموجبه الاستعاضة عن "نموذج المعرفة" بنموذج الوجود"؛ ذلك الوجود الذى أصبح كما يراه هيدجر بمثابة "أفق" نرنو إليه، وهدف نسعى نحوه؛ أكثر من كونه مجرد حقيقة معطاة. ومعنى ذلك أن هذه الأنطولوجيا الهايدجرية تقع خارج قبضة أيدينا؛ إنها توجد فقط ـ كما يقول ريكور ـ داخل حركة "التأويل" التى نعى من خلالها "الوجود المؤول"، ومن هنا يمكن القول بأن "أنطولوجيا الفهم" متضمنة بشكل أو بآخر فى منهج التأويل، وهكذا ـ على هذا النحو ـ يشكل "الوجود"، و"منهج تأويله" دائرة هرمنوطيقية علمنا هيدجر نفسه طريقة رسم حدودها"[٤٢].

والواقع أن "الأنطولوجيا" المقترحة هنا لا تنفصل بأى حال عن "التأويل" فهما يقعان معا فى دائرة واحدة (أقصد "التأويل" و"الوجود المؤول")؛ مما يجعلنا نذهب إلى القول بأنه لا توجد أنطولوجيا منتصرة هكذا على طول الخط؛ إنها ليست حتى علما لأنها غير قادرة على تجنب مخاطرة التأويل حيث أنها لا تستطيع أن تهرب كلية من الصراع الداخلى بين التأويلات المختلفة، ومع ذلك؛ فإنه على الرغم من عدم ثباتها واستقرارها؛ فإن هذه الأنطولوجيا المقاتلة مؤهلة لإثبات أن التأويلات المتصارعة ليست مجرد "ألعاب لغوية"، وذلك على النحو الذى ستكون عليه الحالة لو استمرت دعاوى هذه التأويلات الأكثر إطلاقا: يعارض بعضها بعضا فى مستوى واحد من اللغة، أما بالنسبة "لفلسفة اللغة"؛ فإن كل التأويلات تعد ـ كما يرى ريكور ـ صحيحة وشرعية وذلك فى حدود النظرية التى تؤسس قواعد القراءة المعطاة. لكن هذه التأويلات المتساوية الصحة تظل مجرد "ألعاب لغوية" حتى يتم الإيضاح والتصريح بأن كل "تأويل" إنما يندمج فى وظيفة وجودية خاصة.

وهكذا يمتلك "التحليل النفسى" ـ على سبيل المثال ـ أساسه فى "حفريات الموضوع" الذى يتناوله، وتمتلك "فينومنولوجيا الروح" (العقل) أساسها فى "الغائية"، كما تمتلك "فينومنولوجيا الدين "أساسها فى "الأخرويات". فإذا كان الأمر كذلك؛ فهل يمكن ضم هذه المسائل الوجودية فى نسق واحد كما حاول هيدجر أن يفعل فى "القسم الثانى" من كتابه: **"الوجود والزمان"**؟

الواقع أن ريكور رأى أن الإجابة على هذا السؤال تعد من الصعوبة بمكان. لكنه انتهى على أية حال إلى أننا نجد فى جدل المبدأ والغاية، البداية والنهاية، الدنيا والآخرة؛ تراكيب أنطولوجية واضحة ويمكن تبيانها بشكل جلى من خلال جدل التأويلات نفسه، وبهذا يصبح "التأويل" ـ من وجهة نظره ـ أمرا لا يعلى عليه لأنه يستطيع أن يبين لنا أن هذه "النماذج" المختلفة للوجود إنما تنتمى إلى إشكالية "الرمز" أو "العلامة"، وأنه من خلال هذه الرموز الغنية، يمكن تأكيد وحدة هذه التأويلات المتعددة، ويرجع ذلك إلى أن هذه الرموز تحمل وحدها كل الموجهات: "التراجعية" régressive منها، و"التقدمية" progressive ، والتى تفصلها التأويلات المختلفة عن بعضها البعض. والواقع أن الرموز الحقيقية ـ فيما يقول ريكور ـ تسع كل التأويلات التى تتجه مباشرة نحو "توليد" معانى جديدة، وتتجه أيضا ـ وبشكل مباشر ـ نحو بعث "الفانتازيات" المهجورة.

لقد كان إصرارنا ـ فى الحقيقة ـ واضحا منذ البداية على أن "الوجود" مرتبط ارتباطا وثيقا "بالفلسفة التأويلية"، وأنه ـ من هذه الناحية ـ سيظل وجودا مؤولا، أو بمعنى أصح قابلا للتأويل فى كل لحظة وآن. ومن هذا المنطلق؛ فإنه يمكننا القول بأن مهمة "فلسفة التأويل" ستظل منحصرة فى اكتشاف النماذج الكثيرة المعتمدة على الذات (أى المعتمدة على الرغبة الموحية بالحفر وراء الموضوع ، أو المعتمدة على الروح الموحية بالغائية ، أو المعتمدة أخيرا على المقدس الموحى بالآخرة)، والحق أنه من خلال تطوير هذه الأركيولوجيا، وتلك الغائية ـ بالإضافة إلى ما يتعلق بشئون الآخرة ـ يمكن للتأمل فى إطار ذلك كله أن يتجاوز نفسه باستمرار[٤٣].

وهكذا على هذا النحو تعد "الأنطولوجيا" فى نظر ريكور ـ بمثابة "أرض الميعاد" بالنسبة للفلسفة التى تتخذ من تأمل اللغة نقطة انطلاق لها. ولكن مثلما حدث للنبى "موسى" من قبل؛ فإن موضوع الكلام والتأمل يمكنه أن يوحى بهذه الأرض قبل الموت، وقبل الامتلاك الحقيقى لها.

٥ ـ التأويل والسرد الزمنى:

يعد السرد Le récit من وجهة نظر ريكور بمثابة فعل من أفعال الوعى الإرادى؛ شأنه فى ذلك شأن "القول المنطوق" La parole، أو "النص المكتوب". والسرد فى فلسفة ريكور على نوعين: الأول يتعلق بفن القص وذلك على نحو ما هو موجود فى الأعمال الأدبية، والآخر يتعلق بطريقة رواية الأحداث التاريخية. وكلا النوعين: الأدبى، والتاريخى يشتركان فى صفة واحدة دالة هى صفة "الزمانية" Temporalité أو التزمن؛ فالزمان Le Temps عند ريكور داخل فى نسيج كل من الأدب، والتاريخ دخولا طبيعيا وجوهريا؛ دخولا لا نستطيع معه بأى حال أن نفصله عن أى منهما.

والواقع أن إدراك ريكور لأهمية الزمن فى تكوين المعنى الرمزى الذى تحتوى عليه الفنون الأدبية المختلفة، والذى يتم الكشف عنه بواسطة فعل التأويل، قد أدى به إلى تخصيص الأجزاء الثلاثة من كتابه: "**الزمان والسرد**"[٤٤]، ومن قبلها كتابه: "**الاستعارة الحية**"[٤٥]. لمناقشة علاقة الزمن الروائى الخاص بالحكايات والأساطير والأعمال الأدبية بأنواعها العديدة بالزمان بنوعيه: الكوزمولوجى العام، والنفسى الخاص (المعاش) للكاتب أو الراوى[٤٦]، بالإضافة إلى ما تفرع عن تلك العلاقة من مشكلات تتعلق بالخيال، والفن، وقضايا المجاز بأجناسه المنسربة فى طرز البلاغة، وألوان الأدب المختلفة مثل: الأسطورة، والملحمة، والرواية، والمسرحية[٤٧]؛ وهى ألوان تعبر فى رأى ريكور عن مدى عمق الخبرة الإنسانية وتنوعها. ولعل هذا هو السبب الذى جعله يرى أن هناك ضـرورة ملحـة لدراسـة العلاقة المتبادلة بين السرد، والزمان المعاش[٤٨]. لكننا نود ـ بادىء ذى بدء ـ أن نشير إلى أنه إذا كان ريكور قد تناول فى كتبه آنفة الذكر موضوع "الشاعرية" La Poétique، فإن الشاعرية فى هذه الكتب ليست هى نفس "الشاعرية" التى انتهت إليها الإرادة فى الجزء الأول من كتابه متعدد الأجزاء: "**فلسفة الإرادة**"؛ فالشاعرية فى هذا الكتاب الأخير شاعرية نصل إليها فى النهاية وذلك بعد ارتفاع الإرادة من العينى concréte واتجاهها صوب التعالى الذى يمكننا ـ كما سنبين فى حينه ـ من تلقى إيحاءات الوجود وإلهاماته المختلفة. أما الشاعرية فى "**الزمان والسرد**" فنصل إليها ابتداء، ولا تتعلق بالإرادة سواء فى وجودها العينى، أو الشاعرى، وإنمـا تتعلق بعالم البلاغة والمجاز، وهو عالم تنحصر مهمته ـ فى نظر ريكور ـ فى تدمير إحساسنا بالواقع[٤٩]، وذلك بعون من الخيال الذى يمكننا من خلق عوالم عديدة ممكنة ولا متناهية. ولعل هذا هو السبب الحقيقى فى أن ريكور لم يتمكن من إنجاز مشروعه الخاص "بشاعرية الإرادة" على نفس النحو الذى وعد به فى كتابه: "**فلسفة الإرادة**"، وكل ما استطاع أن يفعله ويقدمه فى هذا الصدد هو مشروع آخر يتعلق "بشاعرية البلاغة والمجاز" بالإضافة إلى شاعرية الأشكال والصور الأدبية المختلفة.

والواقع أنه يمكننا القول بأنه لن يكون باستطاعتنا الحديث عن الكيفية التى يتصل بها السرد بالزمان إلا إذا وضعناه (أى السرد) فى إطار الخبرة الزمنية المعاشة، فهذه الخبرة وحدها هى الكفيلة بالكشف عن مدى غزارته وسعته، وذلك فيما يتعلق بنوعيه اللذين أسلفنا الحديث عنهما وأعنى بهما: فن القص الخاص بالرواية الأدبية أو القصة الخيالية، وفن رواية الأحداث التاريخية[٥٠]. وبناء على ذلك اختار ريكور مفهوم الزمن عند القديس أوغسطين ليكون مدخلا للحديث عن السرد بنوعيه الآنفين وذلك على أساس أن أوغسطين قد عبر فى القسم الرابع من كتابه "الاعترافات" عن هذا المفهوم الحى للزمن؛ حيث افتتح تحليلاته لهذا المفهوم بسؤاله المشهور: ما حقيقة الزمن؟ qu'est-ce en effet que le Temps? وهو سؤال صاغه أوغسطين فى إطار تحليلاته الخاصة بعلاقة "السرمدية" L'éternité "بالزمن"[٥١] Le Temps، وهى علاقة تشير فى جوهرها ـ كما يقول ريكور ـ إلى الطابع الأنطولوجى للزمن الإنسانى[٥٢]، أى الزمن

بوصفه تجربة إنسانية معاشة ويرجع ذلك إلى أن "السرمدية" تمثل بالنسبة "للزمن" الماوراء الذى يقف خلفه ويتناقض معه فى نفس الوقت، يقف خلفه لأن "الزمان" يتشابه معها فى قدرته الخاصة على التعبير مثلها عن معنى الديمومة ويتناقض معه لأن "السرمدية" تعبر عن "اللانهائية"، و"الزمن" يعبر عن "التناهى"[*].

والواقع أنه يمكننا القول بأنه لا توجد لدى القديس أوغسطين فينومنولوجيا خالصة للزمن، وإنما تتضح نظريته فيه من خلال مناقشاته المستفيضة مع النزعة الارتيابية Scepticisme فى الفلسفة[٥٣]، تلك النزعة التى أنكر ممثلوها حقيقة الزمان سواء الماضى منه أو الحاضر أو المستقبل. ومن هنا ذهب ريكور إلى أنه من الصعوبة بمكان فصل نواة الفينومنولوجيا عند أوغسطين عن روح الجدل ولغة المناقشة لديه[٥٤]. وفى هذا الخصوص رأى أن خلاصة ما انتهى إليه أوغسطين فى ردوده على مذهب أهل الشك قد تمثلت فى أنه إذا كان الشكاكون يذهبون إلى أن الزمان بأقسامه الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل هو مجرد لغة مقولة، وأن تداولها فقط هو الذى يجعلنا نتوهم أنه موجود، فإن هذا يعد من وجهة نظر أوغسطين غير صحيح لأن حقيقة وجود الزمان مبرهن عليها من خلال الشعور به وبمجرى تياره الباطنى[٥٥]، ذلك التيار الذى يجعلنا نشعر من خلال التعبيرات اللغوية بمدى المفارقة فيه، وذلك حين نقول: لقد مر الوقت سريعا، أو لقد مر الوقت بطيئا، (أو كما يقول ريكور بالضبط هذا الزمان قصير، وهذا الزمان طويل)[٥٦].

من هذه الزاوية التى ترى أن الزمان شعور باطنى ذهب ريكور إلى أن دراسة الصلة بين "الذاكرة" Mémoire، و"الانتباه" Attention، و"التوقع" Attente تعد دليلا على معنى الخبرة الذاتية المعاشة للزمن وذلك على أساس أن "الذاكرة" لديه تتعلق بالشعور بالماضى، وأن "الانتباه" يعبر عن الإحساس بالحاضر، أما "التوقع" فيشير إلى حدس المستقبل[٥٧]، وأن هذا كله إنما يتم التعبير عنه بواسطة "اللغة" التى تعد بمثابة قصد دال وبلاغ موجه إلى الآخر. وبناء على هذه النقطة الأخيرة دلف ريكور إلى الحديث عن النوع الأول من السرد الذى يتعلق بفن القص الأدبى، فرأى أن هذا النطاق من الفن إنما يدور فى إطار المفهوم الذى وضعه أرسطو للعمل الأدبى والذى يتمثل لديه فى أنه نوع من المحاكاة Imitation (Mimèsis باليونانية) للأفعال الإنسانية، وبدونها (أى المحاكاة) لا يمكننا فهم تلك الأفعال[٥٨] وهذه المحاكاة بدورها فى علاقة متشابكة ومحكمة مع الأسطـورة (Muthos) Le Mythe، وهى عـلاقة تكاد أن تبلغ عند أرسطو ـ فيما يقول ريكور ـ درجة "الحبكة"[٥٩] L'intrigue.

والواقع أنه إذا كانت "المحاكاة" عند أفلاطون تعنى أن الأشياء تحاكى ما يناظرها فى عالم المثل، وأن الأعمال الفنية تعد محاكاة لعالم الأشياء (أى أنها محاكاة من الدرجة الثانية)؛ فإن المحاكاة عند أرسطو تعنى القيام بأعمال مشابهة لأحداث وأفعال: إما وقعت بالفعل أو تم تخيلها كما فى الأسطورة، وهذه الأعمال تتم ـ فى رأى ريكور ـ عبر توسط لغة علم العروض Langage Métrique، تلك اللغة التى نراها واضحة فى الإيقاعات المصاحبة لفنون التراجيديا المختلفة[٦٠] مثل الغناء، والعروض المسرحية بألوانها المتعددة [٦١]. ومن هنا ذهب ريكور إلى القول بأنه إذا كانت محاكاة الفعل تتعلق بوجه خاص بأعمال التراجيديا، فإنها تتعلق كذلك بأعمال الكوميديا والقصص الملحمى[**]، وهذه كلها أشكال فنية تتسم فى جوهرها بالدينامية التى يشير إليها فعل التأليف أو التركيب المعمارى للعمل الفنى. ومن هذه الزاوية يتشابه مفهوم "المحاكاة" مع مفهوم "الشاعرية" الذى يتسم هو الآخر بطابع الدينامية والجمال[٦٢].

والواقع أنه يمكننا القول بأن "الوظيفة الاستعارية" وبالتالى "الشاعرية"، إنما تتمثل فى قدرتها على التجاوز المستمر، إنها تتسرب فى نظم الكلام، وفى طرز البلاغة، وأشكال الخطاب

(*) نجد لزاما علينا أن نشير ـ من جانبنا ـ إلى أن مفهوم "السرمدية" ـ طبقا للتصور المسيحى ـ قد دخل فى نطاق "الزمانية" وذلك من خلال واقعة تجسد السيد المسيح فى لحظة معينة من الزمان.

(**) يقـول ريكـور نقـلا عـن أرسطـو ((تسـتوجب كل تراجيديا ستـة أقسام أو أجزاء هـى: ١ـ الحبكة. ٢ـ الشخصيات. ٣ـ التعبير. ٤ـ الفكرة (المحورية). ٥ـ العرض. ٦ـ الغناء)) ـ انظر: .Ibid; p;58 ـ

المختلفة التى تعمق الحياة. وقد اتفق ريكور مع أرسطو فى النظر إلى الكلمة بوصفها الوحدة الأساسية للإشارة، ووسعها فى الإطار الذى تتقاطع فيه البلاغة والشعر(٦٣). فتقود البلاغة فى رأيه إلى نظريات الاستدلال، والإبقاء، ونظم الخطاب، والإقناع، ويؤدى الشعر إلى تطهير العواطف بإنتاج عاطفتى الخوف والشفقة. وفى هذا السياق رأى ريكور أن الأسطورة بوصفها طرفا متداخلا مع مفهوم "المحاكاة" إنما تعد بمثابة مجموعة من الأحداث أو الأفعال المرتبة وفقا لنظام معين من شأنه أن يدمغ بطابعه كل المفاهيم المتعلقة بالشاعرية (٦٤). وإذا كانت الأسطورة عمل يتم بناؤه من خلال القدرة على ترتيب الأفعال المكونة لها؛ فإنها من هذه الناحية تعد كما سبق أن ذكرنا مشتركة مع "المحاكاة" ومتشابكة معها إلى درجة "الحبكة"(٦٥). L'intrigue . أما فيما يتعلق بالنوع الثانى من أنواع السرد وأعنى به "السرد التاريخى"، فقد ذهب ريكور إلى أن التاريخ عبارة عن سرد لتسلسل الأفعال الإنسانية كما جرت فى الزمان الماضى وذلك من أجل الكشف عن دلالاتها بالنسبة إلى الحاضر المعاش ، وعن طريق هذا الكشف يمكن الاستفادة من مغزى تلك الدلالات فى المستقبل القادم(٦٦). والواقع أن قضية ريكور الرئيسة فى هذا الصدد إنما تتمثل فى ضرورة الربط بين التاريخ، والقدرة على سرده حتى لا يفقد خصوصيته وسط العلوم الإنسانية (٦٧). ومن هنا رأى أن هناك علاقة وثيقة بين "المعاش" و"المروى"(٦٨). ويرجع ذلك إلى أن هذه العلاقة هى نفسها العلاقة بين التاريخ والقدرة على سرده؛ فالحياة "معاشة" والتاريخ"مروى"؛ وبالتالى فإنه يجب علينا - من وجهة نظره - أن نطعم "الشرح التاريخى" بالفهم السردى" le compréhension narrative وذلك من أجل مزيد من الوضوح؛ إذ من المعلوم أنه عندما تكون أحداث التاريخ واضحة فإنه يمكن روايتها بشكل أفضل (٦٩). ومن هذه الزاوية ذهب ريكور فى مجال المقارنة بين كتابة التاريخ والقدرة على سرده، وعملية السرد الأدبى إلى أن حل العقدة le noeud فى الرواية أو الحكاية توازى فى الكتابة التاريخية عملية الإيضاح المعرفى(٧٠)، وأن التاريخ والسرد(باعتباره أحد الأجناس الأدبية) يشتركان معا فى إطار واحد يتمثل فى عمق زمانية الخبرة الإنسانية(٧١). ومن هنا كان اهتمام ريكور - فى الحقيقة - بدلتاى الذى فصل بين علوم الروح أو العلوم الإنسانية، وعلوم الطبيعة التجريبية فصلا منهجيا وموضوعيا، وجعل لتلك العلوم الإنسانية خصوصيتها وتميزها عن علوم الطبيعة. وكان أهم ما يميز به دلتاى فى هذا الصدد هو اهتمامه "بعالم الحياة" Lebenswelt المعاش باعتباره ميدان التاريخ الحقيقى ولهذا السبب رأى ريكور أن "التأويل" قد وضع منذ دلتاى فى بعد التاريخ والعلوم الإنسانية بوجه عام(٧٢).

والواقع أنه إذا كان ريكور قد عقد مقارنة بين "التاريخ" و"السرد"؛ فقد وجدناه من ناحية أخرى يعقد مقارنة هامة بين "التاريخ" و"الأسطورة" أو "القصة الخيالية"Fiction (باعتبارها أحد أشكال السرد الأدبى)، وقد ذهب فى مجال هذه المقارنة إلى أن التاريخ يشير إلى حقيقة وقعت فى الماضى وذلك على العكس من الأسطورة التى تتناول أشياء وأفعال غير واقعية؛ ومع ذلك فإن الأسطورة أو القصة الخيالية تمثل بالنسبة للتاريخ أهمية كبرى، ويرجع ذلك إلى أن "الأسطورة" تغطى النقص الذى يعترى التاريخ بوصفه علما، وذلك عندما يتعلق الأمر بوصف حدث من الأحداث الواقعية الخاصة بهذا التاريخ؛ فالأسطورة تمثل - كما يقول ريكور - أحد الأجناس الأدبية شأنها فى ذلك شأن "الاستعارة" La Métaphore التى تساعد مع الخيال النشط على إعادة بناء الماضى (أى التاريخ) خاصة حين يتعلق الأمر بربط الوقائع والأحداث ببعضها البعض(٧٣).

والواقع أنه يمكننا القول فى نهاية هذه الفقرة بأنه إذا كان ريكور قد رأى أن التأويل قد وضع منذ دلتاى فى بعد التاريخ والعلوم الإنسانية؛ فإن الموجود البشرى قد صار بموجب ذلك كائنا تاريخيا، وأصبحت مهمة التأويل بموجب ذلك أيضا منصبة على دراسة العلاقة بين "المعنى" و"الذات" وذلك من خلال الفهم الأنطولوجى لهما، ولا يوجد فهم على ذلك النحو - كما يقول ريكور - إلا فى إطار توسط الرموز، والنصوص، بين الوعى والعالم(٧٤).

الهوامش :

(1) Ricoeur (P.) ; "**le Problème du double – sens comme probléme herméneutique et comme probléme sémantique dans**"; **le conflit des interprétations**; p.p; 65-66.

(2) Ibid; p.65.

(3) Ibid; p.313.

(4) Ricoeur (P.); **La Symbolique du Mal**; p.10.

(5) Ricoeur (P.); **From existentialism to philosophy of language,** U.S.A, Criterion: Spring: 1971; 17-18.

(٦) حنفى (حسن)؛ "قراءة النص "ضمن كتاب؛ "دراسات فلسفية"، ص٥٢٧.

(7) Ricoeur (P.); **De l'interprétation** – Essai sur Freud; p;37.

(8) Ibid; p.p;37-38.

(9) Ibid; p;38.

(10) Ibid; p;38.

(11) Ibid; p.p; 38-39.

(12) Ibid; p;39.

(13) Ibid; p;39.

(14) Ibid; p;40

(15) Ibid; p;40

(16) Hanafi (H.); "Hermeneutics as Axiomatics"; in: **Religious dialogue and Revolution**; Cairo; Anglo Egyptian Bookshop; 1977;p;1.

وانظر كذلك :

- Hanafi (H.); **Les Méthodes d'exégèse**, Le Caire; 1965; p.p;5-25.

(١٧) انظر فى ذلك :

Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans **le conflit des interpétations**; p.p;11.

Ricoeur (P.); **De l'épistémologie à l'ontologie dans du Texte à l'action;** p.p;88-95.

(18) Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans **le conflit des interpétations**; p.p;11-12.

(19) Ibid; p;12.

وانظر كذلك:

- Ricoeur (P.); la critique herméneutique et l'idéalisme husserlien; dans; **du texte à l'action**; p.p; 40-54.

(٢٠) انظر فيما سبق:

- Ricoeur (P.); Existence et herméneutique; dans; le conflit des intérpretations; p;13.

(21)Ibid; p;13.

(22)Ibid; p;13.

وانظر كذلك فى كل ما سبق:

- Ricoeur (P.); De l'épistémologie à l'ontologie; dans; **du texte à l'action;** p.p;88-95.

(23) Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans; le conflit des intérpretations; p;14.

(24)Ibid; p;15.

(25)Ibid; p;15.

(26)Ibid; p.p15-16.

(27)Ibid; p;16.

(28)Ibid; p;16.

(29) Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans; le conflit des interprétations; p;17.

(30)Ibid; p;17.

(31)Ibid; p;17.

(32)Ibid; p;17.

(33)Ibid; p.p18.

(34)Ibid; p;18-19.

(35)Ibid; p;19.

(36)Ibid; p;20.
(37)Ibid; p;20.
(38)Ibid; p;20.
(39)Ibid; p;22.
(40)Ibid; p;21.
(41)Ibid; p;22.
(42)Ibid; p;23.
(43)Ibid; p.p23-28.

(٤٤) انظر ثبت المصادر.
(٤٥) انظر ثبت المصادر.
(٤٦) انظر فى تفصيل العلاقة بين نوعى الزمان عند ريكور:
Ricoeur (P.); La fiction et les variations imaginatives sur le temps "dans; **temps et récit**; tome.3 (le temps raconté) Paris; Seuil; 1985; p.p;186-198.
(٤٧) انظر فى تحليل ريكور لموضوع فينومنولوجيا الأدب:
Id, "**Monde du texte et monde du lecteur**; p.p;252-263.
(48) Ricoeur (P.); De l'interprétation; dans; **Du texte à l'Action**; p;12.
(49) Ricoeur (P.); **Creativity in language;** p;11.
(50) Ricoeur (P.); La mise en intrigue; dans: **Temps et récit**; tome. 1; Paris; Seuil; 1983; p;56.
(51) Id; **les apories de l'expérience du temps**; p;19.
(52)Ibid; p;20.
(53)Ibid; p;21.
(54)Ibid; p;21.
(55)Ibid; p.p22-23.
(56)Ibid; p;23.
(57)Ibid; p;25.
(58)Id; **La Mise en intrigue**; p.p;58-60.
(59)Ibid; p;56.
(60)Ibid; p;58.
(61)Ibid; p;58.
(62)Ibid; p;58.
(63)Ibid; p.p77-81.
(64)Ibid; p;57.
(65)Ibid; p;60.
(66) Ricoeur (P.); Vers une herméneutique; de la conscience historique; dans: **temps et récit**; tome 3 (le temps raconté); p.p;301-313.
(67) Ricoeur (P.); de l'interprétation; dans: **Du texte A l'àction;** .p;14.
(68)Ibid; p;15.
(69)Ibid; p;15.
(70)Ibid; p;14.
(71)Ibid; p;17.
(72)Ibid; p;27.
(73)Ibid; p.p17-19.
(74)Ibid; p.p28-29.

ثبت بأهم المراجع الأجنبية والعربية
المصادر

أولاً:

أ ـ الكتب الفرنسية:

- Ricoeur (Paul):

1- **Karl Jaspers et la Philosolophie de l'existence;** Paris; Le Seuil; 1947.
2- Gabriel Marcel et Karl Jaspers Paris; **Editions du Temps Présent**; 1948.
3- **Philosophie de la Volonté** (Le Volontaire et l'involontaire); Paris; Aubier; 1950.
4- **Histoire et Vérité;** Paris; Le Seuil; 1955.
5- **Personne et Amour**; Paris; Le Seuil; 1956.
6- **Finitude et Culpabilité:** L'Homme Faillible; Paris; Aubier; 1960.
7- **La Symbolique du Mal**; Paris; Aubier; 1960.
8- **De l''interpretation**; Essai Sur Freud: Paris: Le Seuil: 1965.
9- **Le conflit des interpretations: essai** d'herméneuique; Paris Le Seuil; 1969.
10- **La Métaphore Vive**; Paris, Le Seuil; 1975.
11- **Temps et Récit**; 3 Vol. Paris; Le Seuil; I-1983; II-1984; III-1985.
12- **Du Texte à** l'Action; Paris; Le Seuil: 1986.
13- **A l'Ecole de la Phénoménologie;** Paris; Vrin; 1987.

ب ـ ترجمات إلى الفرنسية :

Ricoeur (P.):

1- **Idées directrices pour une Phénoménologie**; (Par Husserl): Paris; Gallimard; 1950.

جـ ـ الكتب الإنجليزية:

Ricoeur (P.):

1- **The Religious Significance of Atheism**; with Alasdair Macintyre; U.S.A; New York; Columbia University Press; 1969.
2- **Political and Social Essays**; collected and edited by Stewart (D.); Athens: Ohio University Press; 1974.
3- **Biblical Hermeneutics**; Semeia4; Edited by Dominic Crossan; Missoula; Montana: Scholars Press; 1975.
4- **Interpretations theory**: Discourse and the Surplus of Meaning; Fort worth; The Texas Christian University Press, 1976.

د ـ المقالات الفرنسية:

Ricoeur (P.):

1- L'Unité du volontaire et de l'involontaire comme une idée limitée; Paris; Bulletin de la Société Française de Philosophie; (45); 1951.
2- Symbolique et Temporalité dans "Herméneutique et tradition; Paris; Vrin; 1963.
3- Cahiers internationaux du Symbolisme, Nombreux articles de Ricoeur; dans Esprit; Juillet; 1963, Mai; 1976.
4- Interprétation du Mythe de la Peine; dans "le Mythe de la Peine; Paris; Aubier; 1967.
5- Exégèse Herméneutique; Paris; Le Seuil; 1971.
6- Les cultures et le temps; Paris; Presse de l'Unesco; 1975.
7- Expliquer et comprendre; Revue Philosophique de Louvain; No. 75; 1977.

هـ ـ المقالات الإنجليزية:

Ricoeur (P.):

1- Phenomenology; Ontology and Metaphysics; **Review of Metaphysics**; U.S.A.; 1968; Vol.; XII; No;1.
2- Notes on the history of Philosophy; and Sociology of Knowledge; U.S.A., Boston; 1970.
3- From Existentialism to Philosophy of language; U.S.A.; **Criterion** No. 10; Spring; 1971.
4- .Creativity in Language; U.S.A.; **Philosophy today**: No. (17); 1973.
5- The Critique of Religion; U.S.A.; **union seminary quarterly review**; No. 28; 1973.

6- The language of faith; U.S.A.; **union seminary: quarterly review**; No. 28; 1973.
7- Listening to the Parables of Jesus; U.S.A.; **Criterion**; No. 13; 1974.
8- Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics; U.S.A.; **New literary history**; No. 6; 1974.
9- The question of Proof in Freud's Psychoanalytic writings; **Journal of the American Psychoanalytic Association**; No. 4; 1977.
10- Hermeneutics and the human sciences; Cambridge University Press; 1981.

و ـ مقالات مترجمة إلى الإنجليزية:

Ricoeur (P.):

1- The Antinomy of human reality and the Problem of Philosophical Anthropology; Trans. By Daniel O'Connar; Il **Pensiero** 5; 1960.
2- Rule of Metaphor; Trans. By Czerny (R) Toronto; The University of Toronto Press; 1977.

ز ـ مقالات مترجمة إلى العربية:

ريكور (بول):

١ـ "النص والتأويل"؛ ترجمة منصف عبد الحق؛ مجلة العرب والفكر العالمى؛ بيروت، مركز الإنماء القومى؛ العدد (٣)؛ سنة ١٩٨٨.

٢ـ "إشكالية ثنائية المعنى"، ترجمة : فريال جبورى غزول؛ مجلة ألف، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد (٨)، سنة ١٩٨٨.

٣ـ "الخيال الاجتماعى ومسألة الأيدولوجيا واليوتوبيا"، ترجمة منصف عبد الحق؛ المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، تونس: العدد (٧)، سنة ١٩٨٨.

٤ـ "من الاستقلال الأخلاقى إلى وهم العقد الاجتماعى"، ترجمة فؤاد شاهين؛ مجلة الفكر العربى المعاصر، بيروت، العدد (٧٣)؛ سنة ١٩٩٢.

ثانيًا : الدراسات

أ ـ دراسات بالفرنسية :

CF. Les ètudes critiques dans critique; Dècembre, 1965; Michel Trot dans **les Temps Modernes**; 1969; (Février – Mars); de Blanchet dans les Recherches et Dialogues **Philosophiques et Economiques**; Juillet, 1966; (Cahiers de l'nstitut des Sciences Economiques Appliquées; 35; Boulevard des Capucines; Paris; et de Jacques Pohier dans Esprit (Mars et Avril; 1966). Et Esprit; No. "140-141"; (Paul Ricoeur); Paris; 1988.

ب ـ دراسات بالإنجليزية:

1- Bourgeois (p.); **Extension of Ricoeur's Hermeneutics**; The Hague: Martinus Nijhoff; 1973.
2- Reagan (ch. E.); **Ricoeur's "Diagnostic" Relation**; U.S.A.; New York; Fordham University; Vol. VIII; No. 4; 1968.
3- Rasmussen; **Mythic-Symbolic language And Philosophical Anthropology**: A Constructive Interpretation of Paul Ricceur; The Hague: Martinus Nijhoff; 1971.
4- Reagan (ch.) **Studies in the Philosophy of Paul Ricoeur**; Athens; Ohio University Press; 1978.
5- Stuart (c.h.); **Philosophical objectivity and Existential involvement in the Methodology of Paul Ricoeur**; U.S.a.; New York; Fordham University; Vol.IX; No.1; 1969.
6- Stewart (J.D.); **Paul Ricoeur's Phenomenology of Evil**; international philosophical quarterly; U.S.A.; New York; Fordham University; Vol.I; No.4; 1969.

جـ ـ دراسات مترجمة إلى العربية:

١ـ كيرزويل (اديث)؛ "بول ريكور"، ضمن كتاب: "عصر البنيوية" لنفس المؤلفة؛ ترجمة د. جابر عصفور، المغرب: ماى، سنة ١٩٨٦، من ص ٩٦ إلى ص١١٧.

٢ـ لاكروا (جان)؛ "ريكور فيلسوف المعنى "ضمن كتاب: " نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة" للمؤلف نفسه، ترجمة د. يحى هويدى، د. أنور عبد العزيز، القاهرة، دار المعرفة، سنة ١٩٧٥، من ص ٤٥ إلى ص٥١.

ثالثاً : المراجع العامة

أ - المراجع الفرنسية:

1- Berger (G.); **Le Cogito dans la Philosophie de Husserl**; Paris; Aubier; 1941.
2- Brunschwieg (L.); **Le Progrès de la conscience**; Paris; Alcan: 1927.
3- Dwelshawers (G.); **L'exercice de la Volonté**; Payot; 1936.
4- Eliade (M.); **Aspects du Mythe**; Paris; Gallimard; 1963.
5- Eliade (M.); Mythe de l'éternel retour; Paris; Gallimard; 1969.
6- Eliade (M.); **Nostalgie des origines**; Paris; Gallimard; 1971.
7- Eliade(M.); **Images et Symboles**; Paris; Gallimard; 1979.
8- Gadamer (H. G.); **Vérité et Méthode**; Paris; Le Seuil; 1977.
9- Foulquié (P.); **La Volonté**; Paris; P.U.F.; 1949.
10- Hanafi (H.); Les Méthodes d'exégèse; Essai sur la science des fondements de la compréhension;.Usul al Fiqh; le Caire; 1965.
11- Hanafi (H.); L'exégèse de la phénoménologie; L'état actuel de la méthode phénoménologique et son application au phénomène religieux (Thése Dactylographiée); Paris; 1966.
12- Hanafi (H.); La Phénoménologie de l'exégèse; Essai d'une hermèneutique existentielle à partir du Nouveau Testament (Thèse Dactylographièe); Paris; 1966.
13- Lavell (L.); Traitè des Valeurs; Paris; P.U.F.; 1950.
14- Levi (S.); La Pensèe Sauvage; Paris; Plan; 1962.
15- Le Senne (R.); Le Devoir; Paris; P.U.F.; 1950.
16- Mounier (E.); Le Personnalisme; Paris; P.U.F.; 1950.
17- Moreau (J.); La conscience et l'Etre; Paris; Aubier; 1950.
18- Martinet (A.); Eléments de linguistique générale; Paris; Colin; 1960.
19- Nabert (J.); Eléments pour une éthique; (Avec préface de Paul Ricoeur); Paris; Aubier; 1960.
20- Nabert (J.); Essai Sur le Mal; Paris; Presses Universitaires; 1963.
21- Nabert (J.); Le Désir de Dieu; (Avec Préface de Paul Ricoeur); Paris; Montaigne; 1965.
22- Ponty (M.); Signes; Paris; Gallimard; 1960.
23- Ponty (M.); Phénoménologie de la Perception; Paris; Gallimard; 1954.
24- Sarte (J.); L'Etre et le Néant; Paris; Gallimard; 1945.

ب - المراجع الإنجليزية:

1- Bleicher (J.); **Hermeneutics as Method**; Philosophy and Critique; U.S.A.; Boston; 1980.
2- Heidegger (M.); **Being and time, Trans.**: Macquarrie; London; 1962.
3- Hanafi (H.); **Religious dialogue and Revoultion**. Cairo; Anglo Egyption Bookshop; 1977.
4- Kierkegaard (S.): **The Concept of dread**; Trans. by Lawrie (W.); Princeton University Press; 1957.
5- Kierkegaard (S.): **The Journals**; Trans. by Drue (A.); Oxford University; 1938; and Shortened Version issued in Fontana Books; 1958.
6- Kierkegaard (S.): **Stages on life's way**; Trans. by Lawrie (W.); U.S.A.; Schocken Books; 1967.
7- Kierkegaard (S.): **The Sickness unto Death**; Trans. by Lawrie (W.); Princeton University Press; 1970.
8- Lacan (J.); **The four fundamental concepts of Psychoanalysis**; U.S.A.; New York; 1978.
9- Plamer (R.); **Hermeneutics**; U.S.A.; North Western University Press; 1969.
10- Thompson (J.B.); **Critical Hermeneutics**; Cambridge University Press; 1981.

جـ - المراجع العربية:

١- إبراهيم (زكريا): **دراسات فى الفلسفة المعاصرة**، القاهرة، مكتبة مصر، بدون تاريخ.
٢- أبو زيد (نصر): **مفهوم النص**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٠.

٣- أبو زيد (نصر): **الهرمنوطيقا ومعضلة تفسير النص**، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد الأول، العدد (٣)، إبريل سنة ١٩٨١.
٤- إبراهيم (نبيلة): الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى، مجلة ألف، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد (١٢)، سنة ١٩٩٢.
٥- إلياد (مرسيا): **المقدس والمدنس**، ترجمة عبد الهادى عباس، سوريا، دار دمشق للطباعة والنشر، سنة ١٩٨٨.
٦- بدوى (عبد الرحمن): **موسوعة الفلسفة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، "جزآن"، سنة ١٩٨٤.
٧- بورديو (بيير): **الرمز والسلطة**، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، المغرب، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٨٢.
٨- بيش (إدجار): **فكر فرويد**، ترجمة جوزيف عبد الله، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٦.
٩- باكان (دافيد): **فرويد والتراث الصوفى اليهودى**، ترجمة طلال عتريسى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٨.
١٠- تشومسكى (نوام): **اللغة ومشكلات المعرفة**، ترجمة حمزة بن قبلان المزينى، المغرب، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٩٩٠.
١١- جعفر (عبد الوهاب): **البنيوية فى الأنثربولوجيا**، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٩.
١٢- جعفر (عبد الوهاب): **البنيوية بين العلم والفلسفة**، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٩.
١٣- جولفية (ريجيس): **المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر**، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة د. محمد عبد الهادى أبو ريده، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٢.
١٤- حنفى (حسن): **قضايا معاصرة فى الفكر الغربى المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربى، سنة ١٩٧٧.
١٥- ـــــــــ: **التراث والتجديد**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٧.
١٦- ـــــــــ: **دراسات فلسفية**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٩.
١٧- ـــــــــ: **مقدمة فى علم الاستغراب**، القاهرة، الدار الفنية، سنة ١٩٩١.
١٨- حرب (على): **لعبة المعنى**، بيروت، المركز الثقافى العربى، سنة ١٩٩١.
١٩- حمودة (محمد): **الأنثروبولوجيا البنيوية**، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، سنة ١٩٩٠.
٢٠- خورى (أنطوان): **مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية**، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، سنة ١٩٨٤.
٢١- دوران (جيلبير): **الأنثروبولوجيا**: رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٩١.
٢٢- ـــــــــ: **الخيال الرمزى**، ترجمة على المصرى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٩١.
٢٣- روسو (هيرفه): **الديانات**، ترجمة مترى شماس، سلسلة ماذا أعرف؟ فرنسا، المطبعة البوليسية، سنة ١٩٧٣.
٢٤- روبينيه (أندريه): **"الفلسفة الفرنسية"**، ترجمة جورج يونس، سلسلة ماذا أعرف؟ فرنسا، المطبعة البوليسية، سنة ١٩٧٩.
٢٥- سبينوزا : **رسالة فى اللاهوت والسياسة**، ترجمة د. حسن حنفى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٨.
٢٦- سارتر (جان بول): **تعالى الأنا موجود**، ترجمة د.حسن حنفى، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، سنة ١٩٧٧.
٢٧- سارتر (جان بول): **نظرية الانفعال**، ترجمة هاشم الحسينى، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة. "بدون تاريخ".
٢٨- سعيد (جلال الدين): **فلسفة الجسد**، تونس، دار أمية للنشر، سنة ١٩٩٢.
٢٩- الشارونى (حبيب): **فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٤.
٣٠- شتراوس (كلود ليفى): **الفكر البرى**، ترجمة د. نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٤.
٣١- عبد الفتاح (إمام): **كيركجارد رائد الوجودية**، جزآن، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٢، سنة ١٩٨٦.
٣٢- عباس (فيصل): **التحليل النفسى للذات الإنسانية**، بيروت، دار الفكر اللبنانى، سنة ١٩٩١.
٣٣- عباس (فيصل): **التحليل النفسى وقضايا الإنسان**، بيروت، دار الفكر اللبنانى، سنة ١٩٩١.

٣٤- فرويد (سيجموند): **موسى والتوحيد**، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى، القاهرة، مطبعة الدار المصرية، سنة ١٩٧٨.
٣٥- فروم (إريك): **اللغة المنسية**، ترجمة حسن قبيسى، بيروت، المركز الثقافى العربى، سنة ١٩٩٢.
٣٦- فابر (بول): **مدخل إلى الألسنية**، ترجمة طلال وهبة، بيروت، المركز الثقافى الغربى، سنة ١٩٩٢.
٣٧- قنصوة (صلاح): **الموضوعية فى العلوم الإنسانية**، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة ١٩٨٠.
٣٨- كيركجارد (سورين): **خوف ورعدة**، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٤.
٣٩- ليوتار (جان فرنسوا): **الظاهراتية**، ترجمة د. خليل الجر، سلسلة ماذا أعرف؟، فرنسا، المطبعة البولسية، سنة ١٩٧٨.
٤٠- ماكورى (جون): **الوجودية**، ترجمة د. إمام عبد الفتاح، القاهرة، دار الثقافة للنشر، سنة ١٩٨٦.
٤١- مصطفى أنور (علا): **الفينومنولوجيا عند ميرولوبونتي، وارتباطها بالعلوم الإنسانية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب - جامعة القاهرة - قسم الفلسفة، سنة ١٩٨٦.
٤٢- هوسرل (إدموند): **تأملات ديكارتية**، ترجمة تيسير شيخ الأرض، بيروت، سنة ١٩٥٨.
٤٣- هيدجر (مارتن): **نداء الحقيقة**، ترجمة د. عبد الغفار مكاوى، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة ١٩٧٧.
٤٤- هويدى (يحى): **دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة**، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩١.

الندوة

تجليات الدين فى الإبداع

المشاركون: أبو العلا السلاموني
سامي خشبة
سيد ياسين
صلاح السروي
صلاح قنصوة
فتحي إمبابي

ومن هيئة التحرير: هدى وصفي
محمد الكردي
محمود نسيم

أعد الندوة للنشر: محمد سعد شحاته

مساهمات من الخارج:

الظاهرة الدينية فى أعمالى

سلوى بكر

شيء أشبه بالدين

عبد المنعم رمضان

روح الله فى جسم الممثل

قاسم بياتلى

هدى وصفى:

نرحب بكم فى ندوتنا لهذا العدد، والذى نتخذ لــه محورا نراه ضروريا، وهو: تجليات الديـن فـى الإبــداع. الضـرورة تكمـن عـبر مسـتويين: الأول تـاريخى، يتعـلق بكونهمـا ـ المقدس والإبداعى ـ يشكلان الأسئلة ومسار التحولات الكبرى على مدار التاريخ الإنسانى كله، لأن دراسة الديـن والفـن مـن الوجهـة الـتاريخية تقودنـا إلى تحـليل الـتحولات الجذريـة فى التاريخ، وذلك باتجاهين، كنتيجة لهذه التحولات، وكشرط لها، فى الوقت نفسه.

ويتصـل المستوى الثانى باللحظة الراهنة وما تثيره من قضايا وإشكاليات وصلت فى بعض المراحل إلى مـا نعـرفه جميعـا مـن صدامات والتباسات، اجتماعية ومعرفية، وربما سياسية. تلك ضـرورة عامـة ومجمـلة، كما هو واضح، ولكننا نود هنا أن نتجاوزها إلى تحليل العلاقة المتداخلة، والمركـبة، بـين الفن والدين، مركزين على الراهن والآنى بتحولاته وأسئلته، وذلك عبر عدة محاور نقترحهـا لـلحوار، وقد أعطيناها لكم سابقا، مؤكدين على أنها ليست ملزمة للتحاور، وإن كانت بمـثابة تحديـدات أولى لضبط مسار التحاور وإطاره العام، لأن تلك القضايا بطبيعتها خلافية يمكن أن تترامى متسعة ومتشعبة دون إطار أو سياق. نتساءل فى المحاور المقدمة لكم عن الأطر أو المفاهيم التى شكلت تجليات الدين فى الإبداع، سواء فى أصوله الأولى أو فى تجسداته الحديثة. وأود هنا الـتوقف قـليلا أمـام سـؤال أولى: مـا الظاهـرة الديـنية؟ وهل هى ظاهرة أصلا؟ أم هى استخدام أو اسـتثمار موتيفـات ديـنية فـى نـص إبداعـى؟ وهـل هى تجليات أم من قبيل المسكوت عنه لبعض المناطق الشـائكة، الـنص التحـتى إذا اسـتخدمنا لغـة نقديـة، مثـلما حاول إدوار سعيد عند بيان المسكوت عنه فى نصوص كونراد أو أستن وغيرهما، وهو ما أظهر البعد الكولينيالى لهذه النصوص. نتسـاءل ـ ثانيـا ـ عـن جـذور الـتوفيقية فـى بعـض النصـوص الإبداعيـة، وهل كان صدام الكاتب واخـتلاف المفكـر ـ وهذا هو تساؤلنا الثالث ـ مع النسق العقائدى والإيمانى أم مع المؤسسة الدينية المهيمـنة؟ لا أود أن أتـلو المحاور، فهى معكم، وأقترح أن نبدأ بالأستاذ سيد ياسين، ليلقى ـ من منظور علم الاجتماع الأدبى الذى كان من أوائل دارسيه ـ نظرة كلية على موضوع الندوة ومحاورها.

سيد ياسين:

أريد ، ابتداءً ـ أن أتوجه بشكر خاص للدكتورة هدى وصفى على دعوتها لى للاشتراك فى هـذه الـندوة الهامـة لأن هـذا يقربنى من عالم الأدب الذى تركته منذ زمن. لدى بعض التحفظات التى أجملها فى نقطتين: أولا: كلمة الظاهرة تفتقد إلى التحديد العلمى أو الإجرائى، ثانيا: هناك افتراضات ومواقف مسبقة تجعل الأسئلة غير محايدة. على كل حال، سأتجاوز ذلك وأقترح إطارا معيـنا لـلندوة، فمـا يطـلق عـليه الظاهـرة الدينية يمكن تفكيكه إذا استخدمنا أشياء معينة، إن ما نسميه حركات دينية تشمل تيارات متعددة ومراحل مختلفة بداية بالصوفية إلى جماعات التكفير والإرهـاب، وبالتالى يمكن فى لحظة تاريخية معينة أن أجد فى الأعمال الإبداعية تصويرا لتيار أو جماعـة، ففـى القصص الحديثة الآن ـ مثالا ـ هناك معالجات متعددة لجماعات التكفير والإرهاب لأن السياق الاجـتماعى يسمح بظهورها. وهكذا ـ فإن تنميط الحركات الدينية مسألة مطلوبة لأننا قـد نجد النص الأدبى، فى لحظة معينة، يعالج موضوعًا دينيًا كالصوفية، وفى لحظة أخرى، قد يركز على جماعات متطرفة كجماعات التكفير والإرهاب، وهذا مستوى أول.

هدى وصفى:

أفضل عدم استخدام عبارة جماعات الإرهاب .

سيد ياسين:

لماذا ؟

هدى وصفي:

لأنها متداولة الآن بكثير من الخلط والالتباس، مما قد يعطى انطباعا بأننا ننساق وراء أوصاف وتحديدات يتم استخدامها لتمرير مفاهيم وتصورات وسياسات معينة.

سيد ياسين:

إذا سمحت لى، لا علاقة لى بالميديا أو أحداث ١١ سبتمبر، أنا أتخذ الآن من الواقع المصرى مرجعا لى، كانت هناك جماعات دينية مصرية مارست الإرهاب ليس فقط ضد الدولة وإنما ضد الشعب ذاته، ليس هذا رأيا شخصيًا، بل وقائع مثبتة فى قضايا جنائية وأحكام، ألم يكن هناك جماعات إرهابية مصرية؟ إذن من ارتكب مذبحة الأقصر؟ جماعة إرهابية إسلامية مصرية؟ أليس كذلك؟ رغم هذا، أريد أن أميز بين الجماعات التكفيرية، تلك التى تتبنى ـ على المستوى النظرى ـ إطارا متشددا مبنيا على قراءة مشوهة ومنحرفة للنص الدينى، والجماعات التى نقلت هذا إلى مجال العمل فأصبحت إرهابية. على ذلك ـ وبشكل مجمل ـ هناك مستويان. الأول يمكن أن نسميه الحركات الدينية، والثانى نسميه الخطاب الدينى، والسؤال هو: كيف يتبدى الخطاب فى النصوص الأدبية؟ على مستوى بناء الشخصيات، إذا كان لى أن أقوم بتحليل نقدى، فإننا نجد فى بعض روايات نجيب محفوظ شخصيات متعددة مندرجة فى أطر دينية، نجد الصوفى، والمتدين التقليدى، والمتدين المجدد، وحتى المتطرف، وغير ذلك من أنماط. وهنا أقترح لبحث تبديات الخطاب الدينى أن نركز على مفهوم أساسى مستخدم فى دراسات التحليل الثقافى، وأعنى مفهوم رؤية العالم كما صاغه وبلوره لوسيان جولدمان، هذا المفهوم يشير إلى نمط من التطلعات والمشاعر والأفكار التى تجمع أعضاء جماعة واحدة فى طبقة اجتماعية أو فئة، وتضعها فى مواجهة الجماعات الأخرى، هذا تعريف أولىّ، وأنا أفضل عليه تعريفا إجرائيا آخر يكون فيه المفهوم هو الرؤية للكون والمجتمع والإنسان، والتى تتبناها طبقة اجتماعية معينة أو المجتمع كله فى لحظة ما. أعتبر هذا المفهوم أساسيا فى فهم الحركات الثقافية الآن، وفهم الصراع الثقافى الذى يشكل بدوره مدخلا لفهم كيف تنعكس الظاهرة الدينية فى النص الأدبى. فالصراع الثقافى يعنى وجود رؤى متعددة، وربما متناقضة للعالم، ويمكن لنا عبر رصد تلك الرؤى المتجاورة والمتضادة أن نصل إلى نتائج هامة فيما يتعلق بتجليات الدين فى الإبداع. تبقى نقطة إضافية أراها هامة، وهى ما يمكن أن نسميه: الخطاب الأدبى الإسلامى، توجد روايات إسلامية وكذلك قصص إسلامية، هذه النصوص لم تدرس، ولم يتساءل أحد عن الفرق بين تلك النصوص وغيرها من الإبداعات غير الإسلامية ـ إن صح التعبير ـ وكيف يستخدم الدين ويوظف فى هذا الخطاب الدينى.

هدى وصفي:

هذه إيضاحات هامة، تبرر الانتقال إلى تساؤل تال حول الآليات التى تجلى عبرها الخطاب الدينى فى النص الأدبى، أعنى الافتتان، أو المعارضة أو المحاكاة الساخرة، وغير ذلك، كيفيات التشكل والصياغة هى ما نبحث فيه ونتحاور حوله، وما نود أن نجد لدى الدكتور الكردى إجابات عليه.

محمد الكردى:

سأبدأ باستلهام بسيط لبعض ما قال الأستاذ سيد ياسين خاصة مفهوم رؤية العالم، وإن كانت لدىّ تحفظات سأشير إليها لاحقا. أى كاتب حقيقى لديه رؤية للعالم، لاشك، هذه الرؤية لها جذور اجتماعية وتاريخية، ولكن هناك أيضا الاختيار حتى بمعناه الأيديولوجى، فليس بالضرورة أن يعبر كاتب ينتمى إلى طبقة معينة عن مصالحها، وبالنسبة لجولدمان، ونظرا لانتماءاته الماركسية، فقد ربط رؤية العالم بالبعد الطبقى، ولكن الفن بطبيعته فى تقديرى يتخطى ما هو طبقى وإن لم يتخلص منه كلية، فهو مشروط بأوضاع تاريخية واجتماعية وليس ممارسة حرة فى فضاء طلق. سأتداخل الآن مع التساؤل المطروح، كيف تجلى النص الدينى فى بعض الإبداعات؟ هناك أشكال أو تجليات متعددة، لعلنا نذكر منها الشكل الشائع والمتواتر بيننا، وهو

المديح الذى يقدم الدين فى صورة قائمة على الافتتان والتوحد، ولدينا بعض الكتاب كطه حسين، رغم بداياته الديكارتية وشكه المنهجى ينتهى فى كتابيه: الوعد الحق، على هامش السيرة، إلى رؤية مغايرة على نحو يكاد أن يكون كليا فى تصورى؛ فيقدم صورة مطابقة متماثلة، مع منظور معين للتراث بُنى على الخرائق والغرائب، وأنا لا أدرى هل مافعله طه حسين فى الكتابين يقوم على الاتحاد والتماهى مع الموروث، أم أن هناك أبعادا أخرى: فكرية وسياسية؟ هنا لابد من دراسة هذه النصوص وربطها بكتاباته الأخرى ورصد علاقتها بسياق التحولات الاجتماعية والمعرفية فى تلك المرحلة. وكذلك العقاد وعبقرياته تخصيصا، هل كان مندرجا فى موجة سائدة سعى إلى التطابق معها، أم أن المسألة متعلقة بجانب اللعب وتقنيات المراوغة لدى الكاتب؟

أمر أخر، تقرن بعض النصوص الدين بالهوية وتمزج بينهما. الهوية، تقليديا، تعنى مطابقة الموضوع لفكرة معينة، هذا التطابق يؤدى إلى هوية مغلقة، ثابتة، لكننا نحتاج الآن إلى هوية مفتوحة، يوجد فيها الأنا والآخر، بحيث نتعايش فى عالم يوجد فيه المسلم والمسيحى واليهودى، يقبل التعدد والاختلاف حتى لا تحدث صدامات غير مبررة، فلن يحدث تقارب بين الجماعات أو اتصال بين الثقافات إذا انغلقت الهويات واكتفت بذاتها.

أما عن النزعة التوفيقية فى بعض النصوص، فأعتقد أنها ليست عشوائية بل هى تعبر عن واقع الإنسان العربى المنقسم فى علاقته بالغرب والتراث معا، ولهذا الانقسام بدوره جذور تاريخية عميقة ومتصلة لا تتسع الندوة لرصدها الآن، ولذلك سأعود إلى الآليات التى رصدتها الدكتورة هدى، وأتصور أن الافتتان مصدره الرغبة البشرية فى وجود تطابق بين بعض النماذج والمثل العليا، تجسد ذلك فى قصص الصحابة والأولياء والسيرة النبوية، المعارضة تأتى عندما يثور بعض الكتاب ضد تحول النص أو المفاهيم الدينية إلى شكلانيات أو أيقونات، أى إلى مظاهر خارجية لا تجسد الجوهر الدينى، على نحو ما فعل محمود حنفى فى روايته "كوميديا العودة" التى حاكى فيها بنوع من "البارودى" ظاهرة الحج، فالناس يذهبون إلى الحج فى طائرة مكيفة، بينما نسمع حديثا للرسول عن وعثاء الطريق، تحدث مفارقة ساخرة بالقطع، رغم أن الإطار التاريخى للحديث يعطيه مصداقية ومبررا. وكذلك فى "أولاد حارتنا" والتناقض الحادث فى تأويلها من منظورات متباينة، جائزة نوبل أعطيت لساراماجو عام ١٩٩٨ وله قصة "الإنجيل وفقا ليسوع" بكل ما فيها من نقد ومحاكاة ساخرة.

هدى وصفى:

لدىّ هنا ملحوظة متصلة بكلامك، وهى متعلقة باستخدام الموتيفة المسيحية فى أعمال متنوعة عند شعراء الستينيات وكتابها، وأتساءل هل حدث نوع من الهروب من الموتيفة الإسلامية إلى الموتيفة المسيحية، هذا التناول هل له مايبرره؟ هل يعتبر اقتباسا، وما الدوافع؟ وهل هى المراوغة تحسبا لصدام محتمل مع المؤسسة؟

محمد الكردى:

السلطة لا تعنى وجود مؤسسة معينة، فهى قد تعنى الرأى العام أو الفكر السائد، وهو فكر سلطوى يتحكم فينا، ولكن ماتحدثت عنه قد يكون مخرجا، فاختيار الرافد المسيحى قد يكون هروبا، وقد يخدم أغراضا أخرى كالوحدة الوطنية مثلا.

هدى وصفى:

هل كان هذا هدفًا؟ لا أعتقد.

محمد الكردى:

لماذا؟ أنا كنت فى فرنسا بعد عام ٦٧، وتذكرين ظاهرة العذراء وظهورها فى تلك الفترة، وقد فسروها بشكل يختلف عن الغرائبى والعجائبى الذى فسرت به الظاهرة هنا؛ إذ رأوا فيها نوعا من التقرب للغرب. ولكن تجسدات المسيحية فى النصوص الأدبية الحديثة مسألة هامة، فيما

أظـن، وهـى تفضى بنا مباشرة إلى ادوار الخراط الذى أعتبره أهم من استلهم الخصوصية المسيحية فى إطار النسيج الثقافى والتاريخى للأمة المصرية .

هدى وصفى:

قطعـا، الخـراط تجـربة أساسـية فـى هذا السياق، بالإضافة طبعا إلى نصوص أخرى مثل "البشـمورى" لسـلوى بكر، واستلهامات شخصية الصوفى لدى عبد الصبور ونجيب محفوظ، وهذا سـؤالى لسـيد ياسـين، مجددا، قبل الانتقال إلى باقى الأساتذة فى الندوة، لأننى أريد أن نتعامل، نقديـا وتحليـليًا، مـع النصـوص مباشـرة، ما الفرق: الاختلافات أو التشابهات، بين عبد الصبور ونجيب محفوظ فى صياغتهما الإبداعية لشخصية الصوفى؟

سيد ياسين:

هـذا سؤال صعب، فى الحقيقة، يفترض أننى ركزت على قراءة النصوص، وهذا لم يحدث، ولكـنى معـك فـى ضـرورة الاسـتناد إلى نصـوص بعيـنها ونحـن نقـوم بعمليات التحليل واكتشاف المعطيـات الفـنية والفكـرية، فـى هذا السياق، أحيل إلى نص هام لطه حسين نشر فى كتاب عبد الرشـيد محمودى: طه حسين فى جديده الذى لم ينشر. فقد كان عبد الرشيد يعمل فى اليونسكو لـدة عشرين عاما بباريس، وجمع الكتابات الفرنسية لطه حسين التى لم تنشر وترجمها، فى هذا الكـتاب نـص مهـم لطـه حسـين يفسـر فيه لماذا اتجه الكتاب فى الثلاثينيات لاستخدام الخطاب الديـنى، لـماذا اتجـه هـو نفسـه وكذلـك فعل توفيق الحكيم وهيكل، إلى هذا الخطاب. فى تفسير الظاهرة عدة نظريات، وأذكر هنا كتابا للمؤرخ الأمريكى سميث حول السيرة الذاتية لهيكل باشا، وهـو يقـدم نظـرية طـبقية لتفسـير تحول كتاب الثلاثينيات للخطاب الإسلامى، ويقول محللا هذا الـتحول: كـان للأحرار الدستوريين نظرية فى التنمية غير متبلورة، نظرية فوقية تستبعد الجماهير مـن اتخـاذ القرار التنموى، ولكنهم فوجئوا بإنشاء الإخوان المسلمون على يد حسن البنا عام١٩٢٨ وانسياق الجماهير وراء هذا التيار؛ فأرادوا الوصول للجماهير من خلال اصطناع خطاب دينى. لكن طه حسين يقدم تفسيرا ثقافيا هاما، يقول فيه إننا قد تأثرنا فى هذه الكتابات بنماذج فرنسية، وأن هيكـل قـد تأثـر فـى كـتابه عـن حيـاة محمد بكتاب فرنسى سبق لــه أن ترجمه ولخصه لجريدة السياسة الأسبوعية؛ فأراد أن يقلده فكتب حياة محمد. وذكر أنه فى كتابه على هامش السيرة قد تأثـر بكـتاب فرنسـى اسمــه: على هامش الكتب القديمة، وأراد أن يقلده بكتابة تاريخ بطولى شبه أسطورى بصرف النظر عن اقتراب الوقائع أو ابتعادها عن الأصل التاريخى

هدى وصفى:

هل نعتبر هذا نوعا من الاقتباس؟

سيد ياسين:

يمكن اعتباره نوعا من تأثير النموذج أو النص الغربى، النقطة الهامة الثانية، فى سياق هيمنة نماذج ثقافية معينة، هى صورة المثقف المتمرد فى النصوص الغربية، أو بتعبير أدق البطل المتمرد، لقـد كـان لهـذه الصـورة أثـر هائل فى كثيرة من النصوص الأدبية العربية، وكذلك هيكل وروسو مـثلا، حيـث لم يسـتطع هيكـل فى مفهومه للحرية أن يتخطى العتبة الميتافيز يقية الموجودة عند روسـو، تحديـدا فـى الجـزء الخـاص بالحـرية، هـذه مسـألة مهمة يمكن أن نتتبعها فى كثير من الحـالات ابـتداءً من رفاعة الطهطاوى، عندما حاول أن يقدم النموذج الحضارى الغربى فى زمنه، ولكـنه لم يسـتطع تقديـم النمودج كما هو، لأن النموذج يستند إلى مبدأ معروف هو أن العقل معيار الحكـم عـلى الأشـياء، ولذلـك اتـبع الطهطـاوى اسـتراتيجية فـى الكـتابة تقوم على إلباس بعض العـبارات والأحكـام عمامـة إسلامية، ولذلك يعتبره كمال عبد اللطيف أستاذ الفلسفة المغربى رائد الازدواجيـة فـى الفكـر العربى الحديث. من هنا فأنا أتصور أنه كان ينبغى علينا دراسة الكتابات المعاصرة لـلطهطاوى؛ فهـناك سـؤال غـائب هو: كيف استقبلت كتابات رفاعة فى هذا المجتمع القليدى؟ وهل كانت هناك كتابات أصلا أم لا؟

هدى وصفى:

واضح أننا حين نتناول نصوصا بعينها ونحللها، فإن التحديدات تصبح أكثر اتصالا مع موضوع الندوة، الأستاذ سيد التقط نصوصا فكرية وفنية وقرأ بدقة السياق الثقافى المحيط بها، وكذلك الدكتور محمد الكردى، ولذلك اقترح أن نظل على هذه المنهجية؛ فنتناول نصوصًا على مدار مراحل تاريخية مختلفة، مثل حديث عيسى بن هشام للمويلحى، والشعر الجاهلى وما أحدثه من تفاعلات، وهكذا حتى صلاح عبد الصبور وحجازى وعبد الحكيم قاسم، حيث نجد فى بعض النصوص جرأه اقتحام للمقدسات.

سيد ياسين:

عند صلاح عبد الصبور ؟

هدى وصفى:

فى نص مسافر ليل مثلا، حيث ترد جملة: "قتل الله وسرق بطاقته الشخصية"، محمود نسيم يمكن أن يحدثنا عن ذلك.

محمود نسيم:

ترد الجملة في سياق لعبة ابتلاع أوراق الراكب التى يمارسها عامل التذاكر الجلاد؛ فتصير بطاقة الراكب أوراقا بيضاء مسروقة من حوزة فرد موجود منذ قديم الأزمان لم يوجد بعد أو لم يوجد قط، لكننا نسمع عنه بكل مكان، ويصير الراكب متهما بقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية، ويصبح عامل التذاكر واليا للقانون، ويتحول السياق المسرحى إلى محاكمة هزلية أخرى مثل محاكمة الحلاج، ويفضى المناخ الكابوسى إلى فعل مادى وهزلى، فيقتل الجلاد ضحيته، ويطلب من الراوى مساعدته فى حمل الجثة.

هدى وصفى:

أيضا، وبعد مرحلة عبد الصبور، خلال السبعنيات مثلا، هناك ترددات متنوعة ولعب مكثف على الموتيفة الدينية، شعراء إضاءة بشكل عام، وعبد المنعم رمضان، وآية جيم" لحسن طلب.

محمود نسيم:

ابتداءً من التسمية" آية" المستمدة من القرآن، وهذا يفضى بنا إلى مدخل هام فى رصد العلاقة المركبة والمتشابكة بين الدين والفن، والتى يمكن أن نرصد تجسدها الأول فى العلاقة بين القرآن والشعر، وهى علاقة جدلية قامت على التماثل والاختلاف فى الوقت نفسه، حلل هذه الجدلية بشكل وافٍ نصر أبو زيد فى مفهوم النص. القرآن منذ البداية حرص على نفى صفة الشعرية عنه: وظيفة ومصدرا وغاية، رغم ذلك ظل التماثل فى الجوهر قائما، مصدر القرآن وحى يتنزل به جبريل، ومصدر الشعر قرين من الجان. المصدران متناقضان، لكن بينهما تماثل ما؛ ففى الحالتين المصدر مفارق للتجربة، متعال عنها، مجرد وغير بشرى. الشاعر معبر عن القبيلة ومنشدها، هاجيا ومادحا، والنبى مبلغ رسالة يسعى إلى تغيير الواقع وبنائه وفق صورة منزلة. نفى القرآن الشعر إذن، فيما بعد حدث تحول لافت، أصبح الشعرمصدرا لتفسير ماغمض من القرآن وما استعصى من لغته وتراكيبه، ولعلنا نذكر النص الدال على ذلك:" إذا تعاجم عليكم شئ من القرآن فعليكم بالشعر، فإن الشعر ديوان العرب". هذا التماثل والاختلاف منذ التجسد الأول للعلاقة المركبة بين الدين والفن، وضع جذور التوفيقية الأولى فى تصورى حتى عندما تحدثت الأشاعرة عن أن القرآن من صفات الله لامن أفعاله، كان هذا تجسيدا لثنائية أخرى غير محلولة بين الصفات والأفعال، وظلت هذه الثنائيات والنزعات التوفيقية سائدة فى الثقافة.

سيد ياسين:

ولكن المسألة اتسعت بعد ذلك، ولم تعد مقتصرة على القرآن والشعر؛ فقد ظهرت أنواع أدبية كاملة كالرواية والمسرح أعطت العلاقة أبعادا متعددة، توافقا واتصالا وليس فقط تضادا وصداما مع الرؤية الدينية

محمود نسيم :

هذا صحيح، وهذا يجعلنى أعود إلى اقتراحك الخاص برؤية العالم، وفق منهجية جولدمان، فكما تعلم، هناك ثلاثة مستويات: الوعى الممكن والوعى الضمنى، ثم رؤية العالم الموجودة على هيئة مقولات لدى فئة أو جماعة اجتماعية معينة، ولذلك قيل فى توصيف منهج جولدمان إنه كانطية بدون كانط. هذه المستويات الثلاثة نجدها موزعة فى أعمال إبداعية كثيرة، فليست كل الأعمال مبنية على رؤية عالم، بل هناك أعمال مختلفة تعكس الوعى الممكن، بطابعه الجزئى، اللحظى، المباشر، والعابر.

هدى وصفى:

ولكن علينا أن نلاحظ أن مصطلح رؤية العالم قد تم تجاوزه ونذكر هنا انتقادات تيرى إيجلتون من منظور ماركسى، وبارت من منظور بنيوى لعمل جولدمان، ولم يعد المفهوم قادرًا الآن على التعامل العلمى مع الظواهر الفنية والاجتماعية.

سيد ياسين:

ماذا عن كتابات نجيب محفوظ؟

محمود نسيم:

محفوظ أعماله مختلفة لأنها مبنية على التراتب وتعدد المستويات؛ ففى نصوص الستينيات "اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ، وغيرها"، نلاحظ أن هناك مأزقا حادا دائما ما يواجه الشخصية الأساسية، وهى فى سعيها إلى تجاوزه تلجأ إلى رجل الدين الذى يضفى على الحوار والأزمة طابعا مجملا، ميتافيزيقا، ولكنه لا يقدم حلا أو صيغة تجاوز. سعيد مهران فى اللص والكلاب ذهب فى أزمته العاتية إلى شيخ زاوية دون أن يعود بشىء، وبطل الطريق فى بحثه الذاتى، والرمزى، عن الأب، وهكذا هناك دائما جانب اليقين الذى يمثله رجل الدين المتواجد بكثافة فى أعمال محفوظ، ولكن كمرجع أو ملجأ غير فاعل فى التحول والتطور.

هدى وصفى:

أريد الآن الانتقال إلى الروائى فتحى إمبابى ليحدثنا من واقع تجربته الإبداعية عن كيفية اشتغال المبدع على الأشكال والتيمات الدينية.

فتحى إمبابى:

سأركز على مجموعة نقاط وردت فى المحاور والحوارات السابقة. قد يبدو للوهلة الأولى أن التباينات بين المبدع والدين حدثت فقط مع المؤسسة الدينية المتجمدة، الرافضة للتطور، ولكن السلطة الحقيقية فى تصورى هى النسق العقائدى للدين. والذى لم يحدث ولمرة واحدة أن اجترأ أحد وتناقض معه. حتى أنا عندما كتبت رواية "نهر السماء" لم أستطع التصريح فى النهاية بأن الظاهرة الملوكية ترتكز إلى أسانيد دينية. وعلى ذلك، هناك ـ لدىّ ـ أسئلة قبلية حول طبيعة الثقافة والهوية، فما العمر الحقيقى للوعى المصرى؟ سبعة آلاف سنة كما هو شائع لدينا؟ أم مئتان فقط من السنين منذ اكتشاف حجر رشيد؟ وهل الوعى بالتاريخ لدينا يعمل على مستوى العقل الباطن أم العقل الواعى؟ وما طبيعة التداخل، الذى لم يحسم بعد، بين الفكر الريفى الزراعى المتخلف وبين وعى الجماعة، بحيث يبدو كثيرا أن الفكر العلمانى سطحى ومقحم على

الجماعة بينما الفكر القدرى التواكلي هو المهيمن والسائد؟ نحن نردد كثيرا وندعى أن عمر الوعى لدينا سبعة آلاف سنة، بينما ألاحظ أن عمر الوعي الحقيقى قصير للغاية قد لا يتعدى مئتى سنة.

سيد ياسين:

اقترب بنا أكثر من تجربتك، واضرب لنا أمثلة من روايتك "نهر السماء".

فتحى إمبابى:

فى "نهر السماء" طرحت علاقة المؤسسة الدينية بالعالم والمماليك، ظاهرة المماليك استمرت لمدة ستمائة عام، كنت أمام أسئلة محددة تواجه هذه الظاهرة الغريبة: كيف يحكم العبيد؟ لماذا لم تتمكن المؤسسة الدينية من الانعتاق من هذا الإنتاج المتواصل للتخلف، بكل ما يكونه من أوضاع هى فى النهاية ضد الطبيعة البسيطة للبشر: ضد الحرية. هذه إشكاليات متعلقة بالإسلام تحديدا، ومرتبطة بالتالى بالقداسة؛ فالنص الدينى مقدس، وبالتالى نعجز عن التعامل معه إلا بشروطه، والنتيجة، فى تصورى، هى ما نحن عليه الآن: تاريخ سطحى وليس نقديا، وشيوع ما أسميه التصور السنى الذى يتسم بالميل إلى المحافظة والتعاون مع السلطة وحمايتها .

محمود نسيم:

أرى أنك تفرق بين الإسلام السنى والأشكال الأخرى، أى أن النص الدينى متعدد وليس أحاديا أو كليا.

فتحى إمبابى:

أرى أن المؤسسة الدينية لم تستطع أن تتجاوز مأزقها التاريخى، ولم تستطع أن تتعامل مع الآنى، المعيشى، والراهن، وارتبطت بكل طاقتها التبريرية بالسلطة، تلك التى تنتج بدورها كل ما هو رجعى ومحافظ، وفيما أتصور، فإن كل ما حصلنا عليه من تقدم هو ناتج الطاقة الذاتية للتطور لا نتيجة قيام المؤسسة الدينية بمواجهة مسئولياتها تبعا لذلك - فى كل لحظة - يمكن لشخص محافظ أو متطرف أو مهووس أن يأتى ويعيدنا بالكامل إلى المربع رقم صفر، وتجد نفسك متدحرجا إلى الوراء، منخرطا فى صدام يرجعك فورا إلى البدايات.

هدى وصفى:

عفوا للقطع، ولكن كلامك يبدو إطلاقيا عن المجتمع، نحن لازلنا نذكر الحوار الذى دار بين: لماذا أنا ملحد؟ ولماذا أنا مؤمن؟ كان المجتمع آنذاك قابلا للحوار ومحتويا له، الآن لا، هذا يؤدى إلى نوع من المراجعة النقدية للسياق المنتج للحوار فى مرحلة والمصادر له فى أخرى، وليس إصدار أحكام مطلقة، كما أن حديثك عن الثقافة الريفية واقترانها لديك بالجمود والتخلف قد تبطله وقائع معينة؛ فطه حسين من مغاغة والمجددون بشكل عام لدينا لهم جذور ريفية، ثم ما تفسيرك لكون أغلب الذين تربوا تربية دينية منغلقة هم أكثر الناس تمردا على هذه التربية فى الإبداع، والأمثلة كثيرة، ومعروفة.

فتحى إمبابى:

هذا طبيعى فى اعتقادى، قد يكون هناك تمرد أو رفض، ولكن التجاوز مسألة أخرى. فأنا أتصور أنه لا يمكن لأى مبدع، روائيًا كان أو شاعرا، أن يتخلص بسهولة أو يتجاوز الكتاب المقدس أو القرآن لما فيهما من صياغات جمالية ولغوية فائقة.

هدى وصفى:

أود الآن الانتقال إلى محاور أخرى، وأنا أعلم أن لدى الأستاذ السلامونى نصا جاهزا، ومكتوبا، أقترح الاستماع إليه ثم العودة بعد ذلك للتحاور.

أبو العلا السلامونى:

أرجو منكم سعة الصدر، نظرا لطول الورقة وأيضا لبعض الأفكار فيها، ففى ظنى أن الإبداع العربى لم ينتبه جيدا إلى رصد ظاهرة التطرف الدينى فى حركة المجتمع العربي الحديث، وظل بعيدا عن خوض غمار التجربة. إما طلبا للسلامة أو خوفا من العواقب أو جهلا وتجاهلا لأهميتها، وإذا كانت هناك إبداعات فى هذا الصدد فهى متواضعة وضئيلة إلى حد كبير، إننا لنعجب أن تثار قضايا هامة مثل السلطة الدينية والسلطة المدنية ومصير الخلافة ونظم الحكم الديمقراطية والعلمانية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - وهى الفترة الليبرالية فى تاريخنا الحديث - ولا ينتبه الإبداع لهذه القضايا ولا يتصدى لها إلا فى إطار تقليدى مثلما فعل الطهطاوى ومحمد عبده وعلى عبد الرازق وطه حسين وسلامة موسى وغيرهم وكل هؤلاء جاءت اجتهاداتهم بعيدا عن الإبداع بأنواعه المختلفة.

لم يفكر المبدعون فى تناول هذه القضايا الجوهرية التى كان من الممكن لهم أن يسهموا بإبداعاتهم فى التأثير على حركة المجتمع وتوجيهه نحو مسار الدولة المدنية بدلا من الردة التى كبلت مساره فترات طويلة وجعلت خطواته خطوة للأمام وخطوتين للخلف. وكما هو معروف فإن العالم المتقدم لم يخط خطواته الواسعة إلى الأمام إلا عندما نحى السلطة الدينية عن السلطة المدنية وذلك من خلال صراع طويل ومرير أدى فى النهاية إلى تأكيد السلطة المدنية وسلطة الشعب وتأصيلهما.

لقد خاض مجتمعنا المصرى الحديث معارك كثيرة فى إطار تأكيد هذه السلطة المدنية. تبدت بشكل جوهرى حين تصدى للملك فؤاد الأول المستنيرون من الأحزاب المصرية وعلى رأسهم الشيخ على عبد الرازق - الذى ينتمى إلى حزب الأحرار الدستوريين - ليفسد على الملك محاولته أن يستعيد نظام الخلافة ليكون خليفة للمسلمين ويصدر كتابه الخطير "الإسلام وأصول الحكم" مؤكدا أن نظام الخلافة - بل كل النظم السياسية - لا علاقة لها بالإسلام ومن ثم يكون نظام الحكم شأنا من شئون الدنيا لا الدين.

ورغم خطورة هذه الدعوة وأهميتها، وما أعقبتها من أحداث جسام إلا أن الإبداع مر عليها مر الكرام.

وتكررت الواقعة نفسها بعد موت الملك فؤاد وتولى ابنه فاروق الحكم حيث حاول زبانيته تنصيبه تنصيبا دينيا؛ فتصدى له حزب الوفد وأفسد عليه خطته فى تحويل المجتمع المصرى من الحكم المدنى إلى الحكم الدينى.. ومرة أخرى لم يكن هناك صوت للإبداع يعبر عن هذه الواقعة ولا عن الوقائع التى جاءت بعدها حينما حاول فاروق أن يجعل من نفسه خليفة للمسلمين، بل وادعى نسبه إلى آل البيت، وأطلق لحيته، وسمى نفسه الملك الصالح، ودخل حرب فلسطين من باب الدعاية الدينية.

وحينما نمت دعوة الإخوان المسلمين تلك الدعوة الفاشية التى استخدمت وسائل العنف والإرهاب بجهازها الخاص، وقتلت رئيسين للوزراء، وأحد كبار القضاة، ونسفت الكثير من المؤسسات الاقتصادية، والفنية، وكدست الأسلحة بحجة تحرير فلسطين، وأسهمت فى القضاء على الديمقراطية وتأييد قرار حل الأحزاب فى عهد الثورة؛ لتبقى وحدها الحزب الوحيد، وأرادت الوصول إلى الحكم بمحاولة اغتيال رئيس الجمهورية... كل هذه الأحداث الجسام وحركة الإبداع تكاد تكون نائمة فى العسل لا تدرك أهمية هذه الظاهرة الدينية الفاشية وخطورتها على حركة المجتمع.

سامى خشبة :

هل يمكن التوقف قليلا لقول ملاحظات أولية، ثم نعود إلى الورقة لاستكمالها؟

أبو العلا السلامونى:

نعم، هذا ممكن .

سامى خشبة:

تعقيبا علـى ماجاء فى ورقة الأستاذ أبو العلا، أنا لا أتذكر بالمرة أية أسماء أو نماذج لأعمال إبداعية تناولت القضايا التى أشار إليها، مثل قضية إلغاء الخلافة، أو هيمنة المؤسسة الدينية، أو الخلاف الحاد، الشهير، بين الشيخ محمد عبده والمؤسسة الأزهرية التقليدية.

محمود نسيم :

هناك قصيدة أحمد شوقى ضد إلغاء الخلافة(*)!

سامى خشبة:

لكن تعادلها قصيدته فى مديح كمال أتاتورك عقب انتصاره على اليونانيين:

الله أكبر كم فى الفتح من عجب   ياخالد الترك جدد خالد العرب

محمود نسيم:

هذه القصيدة قبل إلغاء الخلافة، ولكن بعد إلغائها كتب شوقى مرثية شعرية.

صلاح السروى:

عـندما تحـدث شـوقى عـن أتـاتورك تحـدث عـنه باعتـباره قـائدا مسلما انتصر على كفار، وليس باعتباره علمانيا، وهو فى فعله ذاك يماثل "بايرون" فى كلامه عن الحرب التركية اليونانية(**).

محمود نسيم:

نعم، ولكنى أتكلم عن الواقعة التى تحدث عنها السلامونى؛ فنص شوقى ضد إلغاء الخلافة وليس العكس.

سامى خشبة:

هـذا نـص اسـتثنائى يؤكد القاعدة التى ذكرها السلامونى، وأنا أريد أن أبحث عن تفسير أو مبرر، فـى هـذا السـياق، أتصـور أن الإبداع الروائى كان ضعيفا فى تلك الفترة، وكذلك المسرحى، ولكن الشعر كان حاضرا بكثافة.

صلاح السروى:

والشـعر كـان تقليديا يحاكى نماذج قديمة، كان الشعراء يتكسبون بشعرهم، سواء كان شوقى فـى علاقته بالقصر، أم حافظ ابراهيم فى موالاته لمحمد عبده أولا، ثم الحزب الوطنى، ثم الأسرة الأباظيـة، ثـم صـمته تمامـا بعـد توليـه دار الكـتب؛ إذن الشعر لم يكن إبداعا مستقلا يطرح رؤية وموقفا، ولكنه كان أقرب للدور الإعلامى تابعا لمن يمول .

(*) القصيدة المشار إليها هى قصيدة شوقى فى رثاء خلافة الإسلام، والتى يقول فيها:

عادت أغانى العرس رجعَ نواحِ   ونُعـيتِ بين معالمِ الأفـراحِ
كُفنتِ فى ليلِ الزفاف بثوبـهِ   ودفنـتِ عند تبلـجِ الإصباحِ
الـهـندُ والهةٌ، ومصر حزينـةٌ   تبكى عـليك بمدمعٍ سـحَّاحِ
والشام تسـأل، والعراقُ، وفارسٌ   أمحا من الأرض الخلافة ماحٍ؟!

(**)هـى قصيدة الحـاج تشـايلدها رولـد التـى تتكـلم عـن حـرب الأسبان ضد نابـليون، ثم ألبانيا واليونان المكافحـتين ضـد الأتـراك. (راجـع: مدخـل إلى تاريخ الآداب الأوربية، د. عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤، ط٢).

سامى خشبة:

هناك استثناءات بالقطع.

صلاح السروى:

ربما كان "الغاياتى" هو الاستثناء الوحيد.

سامى خشبة:

لا، لم يكن الاستثناء الوحيد، وأتصور أن توصيفاتك مبالغ فيها؛ سينية شوقى التى كتبها فى منفاه إبداع راق، وكذلك الشعراء الآخرون الذين شكلوا فى تقديرى مرحلة هامة من مراحل التطور الشعرى، ولكن تلك نقطة جانبية، فما أود قوله الآن ـ اتصالاً مع موضوع الندوة ـ هو أن الشعر كان صادراً بشكل عام عن بعد وطنى حل محل البعد الدينى الذى كان مهيمنا فى مراحل سابقة .

صلاح السروى:

ربما لوجود الاحتلال

سامى خشبة:

مؤكد، ولكن اللافت هو نمو البعد الوطنى الذى احتوى بداخله البعد الدينى وليس العكس، الوطن كون الإطار العام وليس الدين فى هذه الفترة، حدث هذا طبعا نتيجة تطورات وتحولات سياسية واجتماعية، الثورة العرابية وإخفاقها، دنشواى، دور مصطفى كامل، وغير ذلك.

صلاح السروى:

استخدم الدين هنا باعتباره أحد دعائم الوطنية .

سامى خشبة:

ماكان يشغل الناس آنئذ هو الوطن، سواء حلت الخلافة أم لا؟ لم تكن هناك شواغل كبرى سوى فكرة الوطن، أقول ذلك وأركز عليه وفى ذهنى متغيرات الثمانينيات والتسعينيات؛ حيث سعى التيار الدينى لإلغاء الوطن وتأكيد الهوية الدينية لا الهوية القومية.

هدى وصفى :

وهذا يؤكد نسبيا كلام الأستاذ أبو العلا، ويجعلنا نعيد التأكيد، مجددا، على مفهوم السياق؛ ففى سياق معين، تم وضع الوطنى مقابل الدينى، وتلك نقطة غائبة فى طرح الأستاذ أبو العلا الذى رصد وقائع معينة، وتساءل أين المبدع؟ دون أن يتأمل السياق المنتج والمكون لأنماط الإبداع.

أبو العلا السلامونى:

ربما لم أكن مهتما بالسياق قدر ماكنت مهتما برصد وقائع دالة، وهذا ضرورى ومبرر فى إطار الفكرة التى أود طرحها للحوار، فحين يواجه على عبد الرازق الملك فؤاد ويبطل مشروعه القائم على الخلافة، كان هذا مثار خلافات وصراعات محتدمة على المستوى الاجتماعى والثقافى العام، ولكن أين المبدعون؟

هدى وصفى :

مصطفى كامل كان يؤيد وجود الخلافة، وبنى مشروعه التحررى فى إطار التواؤم وليس التناقض معها، إذن كانت هناك رؤى متعددة.

صلاح السروى:

ما طرحه الأستاذ سامى خشبة حول السياق التاريخى الذى أنتج الوطنية، واندراج البعد الدينى فى نسيجها الكلى، مسألة هامة تفسر ظواهر وإبداعات متعددة، كقصيدة حافظ إبراهيم التى مجدت اللغة العربية وانتصرت لتجددها وقدرتها على استيعاب التطورات العلمية والفكرية والتى كتبها رداً على دنلوب وبعض الجماعات التى اتهمت العربية: لغة ودينا، هذه القصيدة دالة على استيعاب الوطنى للدينى، ولكنى أود ـ تحاورا مع فكرة الأستاذ سامى وتداخلاً معها ـ أن أشير إلى أن الرواية التى ظهرت وبدأت فى النمو خلال تلك الفترة هى ظاهرة مدنية صرفة؛ فهى لم تكن ذات منطلقات دينية على أى نحو، أكثر من ذلك، هل نحن بحاجة لنذكر نجيب محفوظ باعتباره واحدا ممن تناولوا الوضعية الاجتماعية التاريخية إبداعيا؟

هدى وصفى:

هذه فترة لاحقة، ولكن حديثك عن وجود ظواهر إبداعية مدنية لا ترد إلى الدين مباشرة، حديث صحيح، ما تعليق الدكتور محمد الكردى ؟

محمد الكردى:

كلام السلامونى ينطبق على فترة تاريخية قديمة أو سابقة على تبلور الأنواع الأدبية وتطورها، ربما كان الشعر هو النوع الوحيد الذى كان يعبر عن هذا الربط بين القضايا الدينية والقضايا الإبداعية، وأريد إضافة أن المفهوم الدينى سابق على المفهوم الوطنى لأنه مرتبط بفكرة الأمة التى تتجاوز مفهوم القومية أو الوطن القومى، ذلك الذى لم يظهر إلا مع الليبرالية؛ حيث ظهرت فكرة المواطنة كما نجدها عند لطفى السيد.

هدى وصفى:

الأستاذ السلامونى ذكر أن الإبداع لم يواكب القضايا الاجتماعية والدينية الكبيرة مثل الخلافة وغيرها، ما رأى الدكتور صلاح قنصوة؟

صلاح قنصوة:

ماذا نتصور أو نفترض أو نتوقع لكى نقول إنه لم يكن هناك إبداع حوارى؟ أو أن أحدا لم يعبر عن هذه المرحلة؟ وقبل أن نصدق أنه لم يكن هناك إبداع، ما التجليات التى يمكن من خلالها أن نقول إن هذا لم يحدث؟

هدى وصفى:

باعتبار أن الأنواع الإبداعية لم تبد أية إشارة للتغيرات الفكرية فى المجتمع الخاصة بالدولة الدينية أو طرح الخلافة ؟

صلاح قنصوة:

أعتقد أن الجانب المفتقد هنا ناشئ عن أننا نسقط الموجود حاليا على ماكان قبل ذلك، لم لانقول ببساطة إن المسألة لم تكن مشكلة أو موضوعا وأن ماكان يشغلنا هو القضية الوطنية وقضية العلمانية بالمعنى الأصلى وليس بالمعنى السيىء المستخدم الآن، سأذكر واقعة دالة، عندما أتى "المراغى" وأعلن عن رغبته فى تنصيب الملك فاروق فى القلعة، قام النحاس باشا ببساطة شديدة ودون أن يعترض أحد، قائلا: نحن دولة علمانية، ولم يتوقف أحد ليقول العلمانية خطأ مثلما يقال الآن، نحن الآن فى فترة تدهور وانتكاس؛ فلأنك تلاحظ هذا الآن، تسقطه على التاريخ، وهذا طبيعى.

أبو العلا السلامونى:

هذا تفسير لتساؤلى الخاص بغياب الإبداع.

صلاح قنصوة:

النحاس الذى قال ذلك كان رجلا متدينا ينظر لـه أحيانا كشيخ، هذه المسألة لها دلالة خاصة، وهى أن الناس لم يكونوا منشغلين بهذه المسألة، التغيرات التى حدثت بعد ذلك أفرزت ظواهر مختلفة لأسباب متعددة، وأنا لدىّ تفسير، ربما يكون متطرفا لذلك، ولكننى أراه مقنعا، وهو انكسار اليسار وتراجعه، لأن اليسار يمثل النقد الجذرىّ للراهن وأفق المستقبل وهو عنصر التوازن الطبيعى، أمريكا والسادات ضربا اليسار وأضعفا بذلك التوازن الضرورى لبناء المجتمع.

هدى وصفى:

الحقيقة لماذا نطرح الآن هذا المحور؟ لأننا نلاحظ أن هناك عودة للمقدس فى العالم وليس فى مصر وحدها، حتى لو وضعنا فى الاعتبار كلام الدكتور قنصوة حول المراحل السابقة فى التاريخ المصرى، وكيف كان هناك نوع من التجاوز الضمنى للقضايا الدينية، رغم ذلك، فى الغرب وفى المرحلة ذاتها، كان هناك استلهام للمقدس فى الأعمال الإبداعية، والسؤال الذى ألحّ عليه وأكرره، لماذا يعود المقدس الآن بهذه الكثافة؟

سامى خشبة:

قبل التداخل مع سؤالك يا دكتورة هدى، لدىّ اعتراض على ما ورد فى تحليلات الدكتور قنصوة حول أمريكا والسادات، وذلك لأن اليسار بمفهومه الشامل لا يمكن اختزاله فى الماركسية أو الشيوعية، بل يتجاوز ذلك إلى صيغة أكثر جذرية تشمل المفهوم الواسع الانتقادى والبديل للعالم القديم نفسه، بحيث تبدو عودة المقدس الآن كما لو كانت استرجاعًا للعالم نفسه، العالم الوسيط.

صلاح السروى:

نوستاليجيا؟

سامى خشبة:

ليس فقط، لكن النوستاليجيا متضمنة، ولكن المسألة تتعدى الحنين الجماعى لصورة ماض تم تكوينه ـ وهما ـ بشكل مثالى. ما أود الإشارة إليه هو أن المشروع الحداثى بأكمله، المشروع المتضّمن الليبرالية والعلم التجريبى الوضعى، وحتى الديالكتيك وما نبع منه، هذا المشروع بأكمله، بتجلياته المختلفة، سقط ولم يستطع تحقيق المطالب الاجتماعية ولا التوازنات الفردية، فماذا يتبقى؟ الله الذى تقولـه الأديان والفلسفات، والذى يجسد قيما عليا مطلقة، حتى الشيطان نفسه الذى يمثل كائنا علويا، أحد طرفى ثنائية (مع ـ ضد).

صلاح قنصوة:

نوع من الملاذات العليا.

سامى خشبة:

بالضبط، لكن انعكاس هذا التصور فى الإبداع جاء مختلفا، صحيح هناك علاقة بين هذا المناخ والإبداع، ولكن المبدع جوهريا مختلف مع السائد، يريد أفقا آخر حتى لو التجأ إلى هذا الكائن العلوى أو نقيضه الشيطان

صلاح السروى:

أعتقد أن هذه الفكرة تمثل جوهر الإبداع الحديث

هدى وصفى:

كيف ذلك يا دكتور صلاح؟

صلاح السروى :

الهروب للشيطان أو تمجيده باعتباره نموذج التمرد، يشكل جوهر التجربة الرومانسية بمرحلتيها، الأولى التى سماها البعض البيرونية لطابعها التفاؤلى، والثانية التى غلب عليها الاحباط والانكسار، فى المرحلتين هناك تمرد على الأشكال والصياغات السابقة، وربما تكون المرحلة الثانية أكثر جذرية وتطرفا من حيث ابتعاثها عناصر التمرد الفاعلة فى الثقافة الإنسانية خاصة التمرد الميتافيزيقى، فى إطار ثقافتنا الحديثة ـ مثالا ـ نجد واحدا من أهم المهجريين وهو "نسيب عريضة" يحتج على الله قائلا ما معناه "لو كنت ربا فى السماء ونزلت إلى الأرض لاستغفرت عبدى لكى يتوب علىّ لأننى تسببت له فى كل هذه المظالم" هذا نص هام إذا لم تخننى الذاكرة، وهناك أيضا قصيدة الطلاسم أو التساؤلات الشهيرة لإيليا أبو ماضى، وكذلك العقاد فى "ترجمة شيطان" رغم انضوائه داخل أطر الثقافة الإسلامية .

سامى خشبة:

مع استدلالاتك الهامة، يمكن لنا أن نقترب أكثر من المحاور المطروحة، إذا تناولنا أعمالاً أكثر راهنية، "أولاد حارتنا" مثلا، بماذا تصفونها نقديا؟ "بارودى" أم "أليجورى"؟

صلاح السروى:

أمثولة.

صلاح قنصوة:

الأمثولة لها معنى معين فى إطار النقد العربى، الترميز الشفاف، وهذا أليجورى، أما الرمزية فشىء آخر، فالترميز الشفاف علاقة واحد بآخر: إبليس يصبح إدريس، وأدهم هو آدم.. وهكذا.

سامى خشبة:

فى الرواية مستويات متعددة ورموز مركبة، ابتداءً من الخير المتقدم والمتدرج من جيل "رفاعة" لقاسم، وحتى عرفة الذى كان أشبه بشيطان خيِّر، ينحدر من سلالة أنبياء مع أنه رافض لهم، وعندما يموت يتحول إلى ولىّ.

صلاح السروى:

هكذا العلم عند الوضعيين، علم مطلق يأخذ طابعا إنسانيا.

صلاح قنصوة:

لكن رؤية محفوظ تنطوى على فرضيات مختلفة، فهو لا يقدم العلم دون قيم روحية تحدث توازنا.

سامى خشبة:

ولهذا مات "عرفة" وظهر تلميذه "حنش" الذى التف حوله الناس، أخذ كراسة التعاليم ومعه العلم لا الدين.

صلاح قنصوة:

إذا كنا نرتكز على عالم نجيب محفوظ ورؤيته الكلية، فالعلم لا يكون وحده، كان موافقا على أن يكون رفاعة وحده، وكذلك قاسم، ولكن العلم لا، وهذا موجود فى "الشحاذ".

سامى خشبة:

وهذا ما أود قوله، فلدى محفوظ، فإن المقدس التقليدى لم يكمل مهمته، لم يحقق العدل والحرية، ولكى يكمل هذه المهمة ينبغى أن يحتفظ بقيمه مع العلم.

صلاح قنصوة:

أنا أتصور العكس، فى إبداعات محفوظ وخاصة النص الذى نرتكز عليه الآن "أولاد حارتنا" يمكن أن يوجد الدين ويستمر بدون العلم، لكن العلم وحده لا يكفى، هذا تحديد مجمل يمكن أن نجد تجسداته فى أعمال محفوظ المتعاقبة. ولكن ما هو موجود ومستمر بكثافة هو الروح المتصوفة، وهذا ما يتبدى واضحا فى "الشحاذ" وفى مشهد النهاية تحديدا حيث ترد الجملة الأخيرة بكل دلالاتها المكثفة: الحقيقة التى تبحث عنها بداخلك، ولماذ تركتنى؟ أنا طول الوقت معك، بهذا التصور أنا أرى الرواية رمزية وليست أليجورى، لماذا؟ لأنها ليست علاقة شخص بآخر بل نسيج مركب ومتعدد، عندما وقف "عمر الحمزاوى" عند الهرم فى الفجر، شاعرًا بالتوازن والامتلاء الوجودى، بعد ذلك وعبر الرواية كلها، وهو يشحذ هذه اللحظة مرة أخرى، انخرط فى تجارب متعددة، الجنس والعلم والثروة، ولكنها أبعدته ولم تقربه، أقصته ولم تدنيه من وجوده الذاتى، وفى النهاية المتاهة والموت.

هدى وصفى:

ولماذا لا نفسر أزمته فى إطار مجتمع إشكالى منقسم على ذاته أدى إلى إنقسام الشخصية، هناك فى النص هلاوس سمعية وبصرية، هل نرد ذلك فقط إلى ما هو وجودى، إلى أزمة فى العلاقة مع الله، لماذا نجرد الأزمة ونختزل التجربة، هناك بعد اجتماعى واضح فى أزمة عمر الحمزاوى، ماضيه الثورى وصديقه الخارج من المعتقل وابنته التى أحبت هذا الصديق الذى يمثل الماضى الهارب، والماثل مع ذلك بكثافة، مع بعد أراه هاما، فصديقه يشكل له ضمنيا النقيض، وحين تحبه ابنته، فمعنى ذلك أنها تحب الضد وترتبط بالنقيض، بكل ما يشى به ذلك ويحمله من دلالات أدت إلى تعميق الأزمة، الدكتور قنصوة ركز على مشهد النهاية، فهل نذكر مشهد البداية، الأزمة بدأت عندما رأى عمر الحمزاوى شابا يعاكس ابنته على شاطىء البحر فى الصيف، فتنبه كأنما فجأة إلى أن ابنته كبرت ولم تعد طفلة، ثم تتابعت الرواية.

صلاح قنصوة:

هى أزمة مركبة تشمل أبعادا وجودية واجتماعية، ولكنى آثرت التركيز على البعد الوجودى لاتصاله النسبى مع المحور المطروح للتحاور فى الندوة، فهناك بعد ميتافيزيقى، بدرجة ما، فى أزمة الحمزاوى، وهى مرتبطة بالرؤية الكلية لنجيب محفوظ.

محمد الكردى:

وهى رؤية ذات طابع توفيقى بين الوجود والإنسان، بمعنى أن الرؤية هنا فينومونولوجية، لأن الدين يدخل فى تجربة المعيش واليومى، بينما العلم لا علاقة له بالتجربة الحية، إذ يعيش فى عالم الدقة والضبط والتجريد.

سامى خشبة:

لدىّ سؤال مفاجىء، هل يؤمن نجيب محفوظ بالديالكتيك، بالتناقض الكامل؟

صلاح قنصوة:

أعتقد أنه أقرب إلى وحدة الوجود.

سامى خشبة:

هناك احتمال إذن لأن يكون محفوظ هرمسيا، الهرمسية التى ترفض التعارض وتؤمن بوحدة كل الأشياء.

محمد الكردى:

بمعنى أن هناك أسرارا فى الوجود.

سامى خشبة:

هذه الأسرار توحد كل التعارضات الظاهرة، كل ما هو متعارض ظاهريا، متوحد فى الجوهر.

محمد الكردى:

ولكنى قرأت "أولاد حارتنا" ورأيت فيها منحى مختلفا، وتجربة يائسة، بمعنى ما، فمصر أتتها كل الديانات: اليهودية والمسيحية والإسلام، وكلها لم توفق فى تغيير طبيعة الناس، ثم جاء العلم ولم يحدث هو الآخر تغييرا.

هدى وصفى:

الارتكاز على الإبداع الشاهق لنجيب محفوظ يفضى قطعا إلى تحليلات ونتائج لافتة، ولكنى لا أريد الاقتصار عليه، حتى يتسنى لنا تحليل تجليات الدين فى الإبداع عبر صياغات متعددة توصلا - إن كان ذلك ممكنا - إلى جدلية التجلى وبنيته العميقة، الدكتور صلاح السروى يمكن أن يعطينا تصورا فى تلك النقطة؟

صلاح السروى:

فى ظنى أن المقدس لم ينفصل عن الإبداع يوما، ولعلّ استعراضا تاريخيا يبدأ من الأساطير الأولى وكيفية توظيفها إبداعيا حتى العصور المسيحية والإسلامية وما تلاها، يمكن أن يعطينا مؤشرا دالا على الارتباط والاتصال الدائمين بين التجربتين: الدينية والفنية، على مستويات متعددة، فالعلاقة بينهما علاقة جدل وصراع واستخدام متبادل على مدار التاريخ. فى المرحلة الراهنة، هناك جانبان يمكن رصدهما: الأول يتمثل فى كون الإبداع معبرا عن اتجاه سياسى محدد يمثل مادة حاملة لمادة فعالة ما، أستخدم تعبير مادة حاملة ومادة فعالة بمعنى معين هو أننى أحمل الإبداع مضامين سياسية واجتماعية ودينية، هنا المبدع يكون ملتحقا بمشروع ثقافى وسياسى معين، فى هذا الإطار يمكن لنا فهم "على أحمد باكثير" مثلا، وكثير من أشكال الشعر فى العصر الإحيائى أو بعده بقليل. الجانب الثانى متعلق بما أسميه: السياق الإبداعى الخاص، فالسياب كان يساريا ومع ذلك استخدم مضامين وتيمات وعناصر دينية، هنا المسألة لا علاقة لها بانتماء للمقدس أو رفض له، ولكنها السياق الإبداعى الخاص، ليورى لوتمان مقولة هامة يشير فيها إلى أن المبدع يتوسل بالمتوقع وصولا إلى غير المتوقع، أى أن المبدع يرتكز على عناصر قارة وملموسة ذات طبيعة إشارية مستقرة لكى ينطلق منها إلى إبداعه الذاتى، من هنا نفهم مثلا إعادة توظيف الحلاج فى الأدب الحديث، للوهلة الأولى، قد يبدو أننا أمام توجه صوفى لعبد الصبور أو أدونيس ولكن المسألة فى تقديرى لا تتعلق بكون الشاعر منتميا إلى مشروع الحلاج الدينى ولكنها متعلقة بطرح إشكالية محددة، متعلقة لدى عبد الصبور مثلا بالعلاقة بين الكلمة والسيف.

هدى وصفى:

لكنك تغفل جانبا أساسيا يتعلق بسطوة الغرب الإبداعية ولا أقول هيمنته، هل كتب عبد الصبور الحلاج صادرا فقط عن تطوره الذاتى أو ما تسميه أنت السياق الإبداعى الخاص، أم كتبها - بالإضافة إلى ذلك - تحت تأثير معين نعرفه جميعا بإليوت، أدونيس وسان جون بيرس مثال آخر، أنا عندما درست طه حسين وجدت ما يشابه ذلك، لا أقول إن للنصوص العربية أصولا أولى غربية ولا أقول إنها منقولة، ولكن إغفال ذلك الجانب خطأ منهجى فيما أتصور.

سامى خشبة:

صلاح عبد الصبور فى مقدمة الطبعة الأولى للحلاج ذكر أنه بدأ تأليفا يحاكى هاملت، ثم جريمة قتل فى الكاتدرائية، ولكنه بدأ يؤلف شيئا مختلفا بعد أن قرأ مقالة ماسينيون: المنحنى الشخصى لتاريخ حياة الحلاج.

صلاح قنصوة:

لى إعتراض على كلمة الآخر، هى تستخدم على أوجه متعددة. ثم ليس لها دلالة مع ذلك، وتختزل دائما فى الغرب، وأنا أتساءل: من هم غيرى؟ الشىء الثانى المترتب على ذلك، لأى فنان أو أديب أن يتأثر أو يستلهم أو حتى يتتلمذ على من يشاء، سواء كان فى الغرب أو الشرق، الأساسى هنا هو إنتاج المبدع وصياغته الجديدة.

سامى خشبة:

عندما تذكر الدكتورة هدى مثال أدونيس وسان جون بيرس، فلأن أدونيس أخذ كل تشبيهات بيرس للبحر فى كتاباته الأولى، هذا ليس تأثرا أو استلهاما بل شىء آخر، أدونيس فى مراحل تالية خاصة مرحلة النفرى أصبح أكثر أصالة.

صلاح السروى:

عندما حاولت رصد أوجه العلاقة بين المقدس والإبداعى، ركزت على جانبين محددين أشرت إليهما، وعلى التوظيف المتبادل بينهما، وقد أشارت الدكتورة هدى إلى أن مشروعنا ليس قائما فقط على التطور الذاتى وإنما هناك تجليات الغرب، وهذا صحيح، وتكفى الإشارة إلى نشأة نوعين كاملين هما الرواية والمسرح وتطورهما فى إطار العلاقة مع الغرب، ليس خافيا هنا أن الرواية الأولى "زينب" تُعد بشكل ما استلهاما لرواية روسو "هيلويزا الجديدة" التى ترجمها هيكل نفسه، ولكن العلاقة مع الغرب رغم ذلك ليست آلية أو خطية.

هدى وصفى:

هذه قضية أخرى تحتاج إلى تفصيل آخر، لكى لا نبتعد عن المحاور المطروحة، رغم أهمية الاستطرادات وتنوعها، ولذلك أرى التركيز مجددا على سؤال أساسىّ: هل هناك علاقة بين عودة المقدس وبعض الأطر أو المفاهيم التى تؤطر هذه العودة؟ وعلاقة ذلك بتراجع المشروع الحداثى بأكمله أو انهياره بتعبير سامى خشبة.

محمود نسيم:

مع استكمال السؤال، لدىّ ملاحظة مجملة، وهى أننا نتحدث عن المقدس باعتباره شيئا متجانسا وكليا يتجلى فى نص ثابت هو أيضا ونهائى، على مدار الندوة كلها، نحن نرصد تجليات المقدس فى النص الإبداعى كما لو كان نظاما عقائديا سابقا على التجربة، قبليا، ومسقطا عليها من الخارج، بينما فى التاريخ والحاضر معا هو متغير ومتعدد، وكذلك النص الإبداعى. حتى عندما تحدثنا عن الشيطان أدرجناه فى المقدس رغم أنه إله نقيض، أى هو فى الجوهر اختراق للمقدس.

هدى وصفى:

نريد إيضاحا من الدكتور الكردى حول مفهوم المقدس.

محمد الكردى:

القداسة فى العربية تعنى الطهارة، أما فى إطار الثقافة الغربية فهناك مفردتان: ساكريه Sacré وسانSaint، الثانية مرتبطة بالإلهى ومبنية على التسامى، أما المفردة الأولى فمرتبطة بالديانات القديمة وأصولها الأولى المرتبطة بعلاقات الدم بما فى ذلك الحيض والنفايات وغير ذلك، وهذا ما شرحه بشكل تفصيلى جورج بطاى فى كتاباته عن الإيروسية.

سامى خشبة:

هذه الثنائية لدينا نحن كذلك، فنحن نستخدم المقدس وهو ما يمكن أن يقابل مفردة Saint والمحرم مقابل Sacré .

محمد الكردى:

صحيح، ولهذا فإن اقتران الشيطان بالمقدس ليس مستغربا.

صلاح قنصوة:

ولكن استخدام المقدس فى الندوة مرتبط بالإلهى.

هدى وصفى:

مرتبط أكثر فى الحقيقة برغبتنا فى استجلاء كيفيات اشتغال ما هو دينى فى ما هو إبداعى، على مستوى الموتيفات أو التيمات أو الاستخدامات اللغوية، وكل ما هو مرتبط بالمحاكاة أو الافتتان أو المعارضة، أى كل ما هو داخل فى تشكيل النص، ومن هذه النقاط، هل يمكن تحديد مفهوم الخطاب الدينى.

صلاح قنصوة:

الخطاب الدينى فى سياقنا الثقافى له معنيان: الخطاب بالمعنى المحايد، وهو نسق أو طريقة التعبير أو الأداء الخاصة بمجال من المجالات، فهناك خطاب فلسفى تتعدد تحته المذاهب، وعندما أتعامل مع نسق فكرىمبنى مثلا على الاستدلال المنطقى يمكن لى أن أدرجه فى الخطاب الفلسفى، أى هو مندرج فى إطار طريقة معينة للتعبير والاستدلال، بهذا المعنى، فإن الخطاب الدينى يصبح موازيا للخطابات الأخرى، أى يوجد مع الخطاب السياسى، العلمى، الفلسفى.. إلخ، ولكن هناك معنى مغايرا للخطاب الدينىهو السائد الآن فى الحقل الثقافى المصرى، حيث يُطرح باعتباره خطابا يتسنم قمة الخطابات، ويهيمن عليها، العلاقة بين الخطابات هنا ليست متوازية بل مندرجة فى إطار هرمى يوجد الخطاب الدينى على قمتها.

سامى خشبة:

الخطاب الدينى ليس مهيمنا فقط يا دكتور صلاح، بل نافيا للخطابات الأخرى.

صلاح السروى:

بالعكس، هو يريد استيعابها كلها.

سامى خشبة:

بل يلغيها، فالخطاب العلمى، مثالا، ليس مبنيا على معلومات، ولكنه فكر ومنهج.

هدى وصفى:

إذن، يمكن للخطاب الدينى أن يكون محايدا أو أن يكون مهيمنا وفق السياق المنتج، والمكون له، أنا أعرف قطعا أن الخطاب الدينى لا يمكن أن يكون محايدا لأنه خطاب رؤية واعتقاد وممارسة، وأعرف أن الدكتور قنصوة يقصد الضبط العلمى والتحديد المنهجى الإجرائى لمصطلح الخطاب، وقد أفادنا ذلك ولاشك، ولكنى ألاحظ أن الحوار بدأ يأخذ طابعا نظريا، فهل نعود إلى النصوص، لدىّ سؤال لفتحى إمبابى: كيف تتشكل الرؤية الدينية فى نصك الروائى؟

فتحى إمبابى:

أكتب الآن نصا اسمه: (الرقص فى الظلام) مكونا من أربعة أجزاء، أولها: رقص الجمال، ويحكى قصة قرية تخرج فى قافلة لزيارة مولد سيدى إبراهيم، وأحد أبنائها - بعد هذه الزيارة - فى طريقه للسفر لتحضير رسالته فى علم الكوزموبولوتيك، ومعه خطيبته وهى باحثة علم فى الاجتماع، وكان شعوره ضد هذا، حيث بدأ دراسته فى علم الكون، وتنكر للتصوف وينظر إليه باعتباره أمرًا غير مجد؛ إذ أنه يبحث عن كيف كان شكل الكون قبل ١٥ مليار سنة ومن هنا فهو فى طريقه يركب ناقته ومعه الكمبيوتر، ومعه ابنة خالته، والرحلة كلها تدور فى فلك التصوف، وله موقف مضاد والصراع هنا بين الشخصيتين وهناك أدوار أخرى كالمأذون الجنى الذى يخرج كل ١٠٠ سنة

ليتزوج ثم يهرب عبر الفضاء، فهذه المرة بعد خروجه وجد أن الأثير قد صار مزدحما بالموجات، فحدث خطأ ما وبدلاً من صعوده لجزر (واق الواق) العلوية، نزل إلى السفلية وأحضر ساحرة فعلية وتزوجها، وهكذا القضية أننا إذا نظرنا إلى علم الكون تبدو المسألة أقرب ما تكون للأسطورة فساعة نيوتن الصارمة قد انتهت وأصبحت القضية مختلفة، وابنة خالته التى تحبه دون أن يشعر هو تخاطبه بقولها إنه مجنون عندما ينكر خطوة سيدى إبراهيم الدسوقى بينما يحاول هو أن يعرف كيف كان شكل الكون من ١٥ مليار سنة. وهذه القافلة لحظة سفرها، استطاع الأوربيون والأمريكان تنفيذ مخطط استطاعوا عن طريقه إزاحة الشمس؛ فصارت الدنيا ظلامًا فى منطقتنا، وتركوا لنا قرصًا صغيرًا، والجميع يقولون غدا ستشرق الشمس، وهم يتجهون إلى نور الأنوار، وعمه الشيخ حامد، يقول له يا بنى النور فى قلب الفلاحين، ويصبح السؤال: هل سحب النور فعلا أم أن أعيننا هى التى لا تبصر؟

بعد ذلك، وتحت النيل تغرق البنت فتجد مصر الفرعونية.. ويحدث نوع من الفوضى. الجزء الثانى: أقوال فى الظلام؛ إذ يكتشفون أن القافلة عبارة عن مجموعة أكوان: كون للفساد. كون آخر للعرب،.. وكل القافلة عبارة عن لحظة تفقد فيها السلطة التقليدية السيطرة؛ فترقص الجمال وتبدأ بالتصدى لهذا..

هدى وصفى:

السؤال هنا ما سر سيطرة الموتيفات الصوفية على الإبداع فى الوقت الحالى؟

فتحى إمبابى:

أنا لن أجيب بشكل مباشر، لكن القضية أننا منذ سنة ٦٧ ونحن نسير فى حلقة مفرغة؛ إذ نسأل أنفسنا من نحن؟ وفى رأيى أن السؤال الحقيقى هو سؤال الهوية، وهذا هو سبب فكرة الأكوان فى صراع الرواية... فى نهر السماء ذهبت للمماليك حتى أعرف ما حدث فى ١٩٧٣، ولا أريد أن أقول أننى فى رقص الجمال لم أذهب لعالم الصوفى وإنما حاولت أن أستكشف كيف يفكر الفلاحون؛ أو كيف نفكر، من هنا أتت فكرة شخص يدرس علم الكوزموبولتيك ويدرس نظريات الكون، والبعد الرابع، وأشياء من هذا القبيل، ويتدخل علام أفندى الليبرالى ويقول عن حديثهم عن الجن ما هذا التخريف، طيب لم يكن أحد يتوقع نقل الصورة، وأردت القول - وهذا رأى البنت - أن المعرفة يمكن أن تكون لحظة ضوء ظهرت مع سيدنا محمد أو الصوفيين أو ظهرت مع المصريين القدماء، أى أن العلم الصارم الذى نصل إليه متواليه١ + ١ ومعادلة الدرجة الثانية والثالثة والرابعة - فى رأيى - هو نوع من المصالحة مع التكوين : نوع من الفهم له ونوع من المصالحة، بشكل مطلق - كنت أرفض قبل هذا النص كل ما هو غيبى كل ما هو قدرى، وأن هناك مفهوما واحدا هو الغرب الماركسى الذى يعتمد على قوانين الحتمية، لكن الوعى الحادث عند الناس، هل هو وعى صفرى؟ حتى عندما نفترض بشكل علمى هو نوع من التجليات للعالم؛ لأن العالم - فعلا - من المؤكد أن جزءًا منه غير معروف ومجهول، ونحن نعرفه عن طريق العلم، وخاصة مفاهيم التصوف من هذه المفاهيم وقصة البعث المخيفة بعد الموت، التى قدمت للبشرية حلا مذهلاً أليس هذا نوعا من العبقرية؟ ومن هنا مجموعة الأفكار التى نقع نحن بداخلها، وهذا هو أول نص لى أشتبك فيه بشكل قوى مع الجماعة المصرية ومحاولة للمصالحة معها.

سيد ياسين:

لدىّ هامش صغير تعليقا على استعراض فتحى إمبابى لعالمه الروائى، المبدع دائما ينطلق من تجربة حية بكل ما فيها من صراعات ومكاشفات، ويقدم لى دائما مادة كاشفة لجوانب متعددة من التجربة البشرية، فى كلام الروائى يمكن أن أستشف مركزية عام ٦٧ الذى يبدو تاريخا فاصلا، وكذلك أستشف ما يمكن أن أسميه: سقوط الحتمية، قبل ذلك العام الفاصل كان المشروع القومى متوهجا ممتلئا بذاته وشعاراته وكان انتصاره يبدو حتميا، بعد ذلك العام حدث لجوء للميتافيزيقا والفانتازيا فى الوقت نفسه، الميتافيزيقا عندى أبعد من النص الدينى والظاهرة الدينية لأنها ممتلئة

بتساؤلات عن معنى الوجود ومعنى الحياة، وهى تساؤلات تتجاوز النص الدينى التقليدى، أما الفانتازيا، فلعلنا نذكر مجموعة "تحت المظلة" لنجيب محفوظ، حيث نجد نوعا من الفوضى فى البنية والدلالات انعكاسًا لحالة الفوضى الحادة فى الوعى المصرى بعد ٦٧، وهكذا جاءت الميتافيزيقا والفانتازيا بوصفهما ردً فعل لسقوط الحتمية وسقوط المشروع القومى، وبالتالى إذا سرنا مع فتحى إمبابى واعتبرنا معه أن إطاره ليس دينيا وإنما ميتافيزيقيا بالمعنى الواسع للكلمة حيث ترد تساؤلات أساسية عن معنى العالم، وهذا يتجاوز الموتيفات الدينية، ويجعلنا نرصد لجوء المبدع إلى اصطناع تيمات دينية وغير دينية فى إطار الميتافيزيقا من جهة، والفانتازيا من جهة ثانية.

هدى وصفى:

أقترح العودة لورقة الأستاذ السلامونى، كى نستكمل معه طرحه الخاص حول القضايا الدينية وصلة الإبداع بها.

أبو العلا السلامونى:

اليسار المصرى ـ الذى يقود دائما حركة الاستنارة والتقدم ـ كاد أن يقع بل وقع فعلا فى خطأ أو خطيئة؛ حين خرج التقدميون فى الستينيات رافعين شعار اليسار الإسلامى فى محاولة تسحب البساط من تحت أقدام اليمين الإسلامى، وأصبح هناك معركة فكرية بين اليمين واليسار فى الإسلامى، لتأصيل دور اليسار الإسلامى فى مواجهة خصومه من أجل الحرية والعدل. وهنا انزلق المبدعون وراء هذه المعركة داعين إلى أن يتسلح اليسار الإسلامى بالقوة والعنف فى مواجهة اليمين الرجعى؛ وتبدى هذا فى أعمال أدبية، أبرزها الحسين ثائرا وشهيدا ومأساة الحلاج، وإبراز مقولات أبى ذر الغفارى، وجمال الدين الأفغانى، والدعوة لاستخدام السيف، والعنف، وثورات الفرق الإسلامية: كالمعتزلة، والخوارج، والزنج، والقرامطة، وكلها ترفع شعارات دينية تحرض على القتال والجهاد تحت دعوة الحديث النبوى الذى يدعو لتغيير الفكر باليد واللسان والقلب. وهو الشعار الذى تبنته الجماعات الإرهابية التى ظهرت فى فترة السبعينيات. وهكذا وقع اليسار فيما وقع فيه اليمين وكأنهما وجهان لعملة واحدة هى: الدعوة للعنف.

وفى السبعينيات تنامت الظاهرة الدينية الفاشية حين أضيىء لها الضوء الأخضر لتخرج من السجون والمعتقلات متعطشة للدماء والقتل والإرهاب باسم الدين؛ فقتلت رئيس الجمهورية الذى أتاح لها فرصة الخروج لمواجهة اليسار والقوى التقدمية الأخرى، وقتلوا رموز الدولة من وزراء ومفكرين وصحفيين ومسئولين وأرغموا المجتمع للمرة الأولى على أن ترتدى نساؤه الحجاب والنقاب ويطلق رجاله اللحى ويحفوا الشوارب، ورفعوا شعارات الاقتصاد الإسلامى والربح الحلال ليسيطروا على تصورات المجتمع عن طريق مؤسسات وشركات توظيف الأموال: الجناح الاقتصادى للإخوان المسلمين.

وللأسف الشديد وقف المبدعون عاجزين عن فهم خطورة هذه الظاهرة، وحين بدأت الحرب بين الدولة وهؤلاء الدعاة والإرهابين وقفوا موقف المتفرج وربما موقف التشفى؛ معتقدين أنه صراع الذئاب الذى سيؤدى إلى إنهاك الطرفين، وأنها حرب هم بعيدون عنها ولا ناقة لهم فيها ولا جمل.

هكذا ظل الحال طوال عقدين من الزمان: عقد السبعينيات وعقد الثمانينيات، لم يجرؤ معظم المبدعين عن التعبير عن هذه الظاهرة وعجزوا تماما عن استيعابها أو على الأقل محاولة فهمها وتحليلها، كانوا إما خائفين أو متوجسين، أو غير مدركين لأبعادها الخطيرة على مستقبل الوطن والمجتمع المدنى.

سامى خشبة:

من فى تصورك، وفى سياق قراءتك هذه لتاريخ التيارات الفكرية والسياسية، يمثل ما يُسمى اليسار الإسلامى؟ عبد الرحمن الشرقاوى؟

أبو العلا السلاموني:

لا، أحمد عباس صالح.

سامي خشبة:

عباس صالح في كتابه: "اليمين واليسار في الإسلام" أجرى تحليلا طبقيا لقبيلة "قريش" محاولا إثبات وجود بروليتاريا وبرجوازية داخل تركيبها الاجتماعي، أما مسألة طرح النماذج الثائرة في الإسلام فكان عمل سيد قطب.

صلاح قنصوة:

ماذا تقصد بذلك؟

سامي خشبة:

قصة أبي ذر الغفاري وصياغتها من منظور اجتماعي متطور، وتقديمها باعتبارها نموذجا ثوريا.

محمد الكردي:

هذه فترة الكتابات التي دارت حول الاشتراكية في الإسلام، وهي كتابات مرتبطة بلحظتها الاجتماعية ومشروطة بها، ولذلك يجب أن نراها في إطارها؛ فهي كتابات لحظية، يمكن إهمالها الآن.

سامي خشبة:

فضلا عن أنها ليست من إنتاج اليساريين، فهذا الحكم على اليسار ليس صحيحا، الشرقاوي نفسه لم يكن يساريا.

صلاح قنصوة:

لعلنا نذكر، في تلك الفترة، كتابات محمد الغزالي، الشيخ الذي كتب التقرير الشهير المطالب بمصادرة "أولاد حارتنا" وكان يفخر بذلك! هذا الشيخ، رغم موقفه ذاك، هو الذي كتب "اشتراكية الإسلام".

هدى وصفي:

الأستاذ السلاموني يقدم رؤيته الشخصية، وليس رصدا علميا أو دراسة منهجية، هي رؤية مبدع، وتلك مسألة مطلوبة وضرورية، لأن من الأساسي بالنسبة لنا أن نعرف كيف يشتغل الكاتب وكيف يكون مادته ويشكلها مكونا نصه الإبداعي.

السلاموني رصد وقائع تاريخية وتساءل عن غياب المبدع، وتلك نقطة خلافية، لذلك أقترح أن نعاود تحاورنا حول الراهن الإبداعي وكيف يتجلى الديني في أنساقه وأشكاله ووظائفه.

سامي خشبة:

هذا ضروري فيما أرى كي نستكمل هذا الحوار الشائق، ولكني أود مع ذلك أن أسوق ملاحظة أخيرة، تعليقا على ما تواتر في ورقة السلاموني حول عدم وجود إبداع واكب ما أثارته الجماعات الدينية من قضايا وإشكاليات، ملاحظتي مقتصرة على ذكر وقائع محددة: لقد نشر عبد الحكيم قاسم رواية: "أيام الإنسان السبعة" عام ١٩٦٨، على ما أتذكر، ورواية "طرف من خبر الآخرة" وكذلك "المهدى" وهي رواية دالة وخطيرة في هذا السياق، لأنها تتناول ظهور الجماعات في القرية، وإجبار المسيحي (صانع الشماسي) على الدخول في الإسلام حتى يأكل ويحصل على عمل.

أبو العلا السلامونى:

هذا استثناء لا يُنكر.

هدى وصفى:

وكذلك رواية "الأفيال" لفتحى غانم.

سامى خشبة:

هذا صحيح، حيث يفضح فتحى غانم فى الرواية التواطؤ بين رجال المباحث والمتأسلمين من الجماعات الدينية، ولكنى أود تجاوز ذلك، إلى صخور السماء لإدوار الخراط؛ لأننى أرى فيها نموذجا يجسد الموروث الدينى لبناء مكون أساسىّ من مكونات الثقافة الوطنية واستحضاره، وهو المكون القبطى، لكن إدوار ليس قبطيا تقليديا بل هو غنوصى، وحلولىّ، وتجسد ذلك جليا فى بنائه لشخصياته النصية؛ فكل الشخصيات هى بشكل ما صخور السماء، كلهم تجسيد للمسيح والكلمة، هذه الاعتقادات لديه ليست مصرية قديمة فقط؛ فهناك استفادة واضحة ومتكررة من "كيركجارد"، وبخاصة تصورات الحلول ووحدة إرادة الإنسان والله. وفى اعتقادى، أنه كان يستهدف تكوين أو إيجاد صخرة أساسية تجمع كل صخور السماء، هى كيم: هى مصر، فالحلول هنا مزدوج، المسيح يحل فى الشخصيات، التى تحل بدورها فى الأرض، هذه تيمة دينية، نعم، لكنها تتجاوز المقدس، لكى تصل إلى نوع من الدنيوى الوطنى.

أبو العلا السلامونى:

هذه رؤى فرعونية.

سامى خشبة:

لا، قبطية مصرية جديدة: فهم يذوبون فى الأرض، يحلون فيها، وقد حلّ فيهم المسيح. المسيح هنا ليس مسيح الإنجيل، فمسيحه هو القديس ميخائيل الذى رآه لحظة التعميد وهو طفل، فقد رأى رئيس الملائكة أمامه واحتضنه والده، هذه هى اللحظة الأولى، والتى كررها قبل ذلك فى "رامه والتنين"، فهى لحظة أساسية، فيما يبدو، لدى الخراط . .

أبو العلا السلامونى:

المعادل الموضوعى عنده ليس دقيقًا .

صلاح قنصوه:

المعادل الموضوعى ليس بالدلالة التى تقصدها فعندما ذكره ت . س . إليوت، استخدمه فيما بعد رشاد رشدى وترجم الأصل objective correlative بشكل غير دقيق؛ لأن معادل تعنى: equivalent لكن الاصطلاح الأصلى جاء فى سياق تحليل إليوت لهاملت وهو يفسر العمل الفنى بأنه مجموعة أو جسم body مجموعة من الانفعالات ويريد الكاتب نقله (نقلها) للقارىء وهو يشعر به من خلال العمل كله؛ وهذا ليس معناه أن يكون متكافئًا أو حرفيًا. فإليوت لا يريد أن يقول إن العمل الفنى يقصد به كذا، إطلاقا، وليس انعكاسًا لكذا. لكنه يقصد أن العمل الفنى واقعة جديدة تضاف إلى العالم وتؤثر فيه. أما كلمة correlative فتعنى ما يقترن بكذا أو ما يلزم كذا؛ على سبيل المثال: لا أقول الموسيقى معادل للحزن، وإنما تعطى ما يقترن بانفعال الحزن ـ مثلا السيمفونية السادسة لتشايكوفسكى ـ تنقل لنا ما يقترن بالإحساس بالحزن؛ إذن المقصود هو الدلالة، والدلالة تأتى بالدال والمدلول معا وهى اللوازم أو المتعلقات وليس أبدًا معادلاً أو مكافئًا، والمسئول هنا عدم دقة الترجمة.

هدى وصفى:

شكرًا على هذا الإيضاح ونعود إلى المحاور المطروحة يا دكتور قنصوة .

صلاح قنصوة:

استخدام المقدس شيء موجود فينا بشكل عام، كما ذكرنا فى البداية مثل نجيب محفوظ، لا يقصد هنا به المعنى المباشر الكتابى النصى، وهذا موجود، مثل مكسيم جوركى الذى كتب رواية: وجدت الله: كيف وجد الله بالطريقة الصوفية البسيطة جدًا، أنا فى رأيى أنها قريبة جدًا من فكرة نجيب محفوظ.

الناس الكثيرة فى الميدان، التجمع ، شخصيا، قرأته فى الصغر وقلت: هنا الله: وجد الله هنا، فى تجمع هذا البشر، واتفاقهم على هدف واحد، يحققونه بالتضامن وقوة الجماعة، فى رأيى، أن الفنانين العظام فقط لأن هناك فنانين غير عظام، عندما يستدعون رموزًا من الزمن القديم فى عصور متفاوتة ـ بطبيعة الحال ـ فإنهم دائما يقتربون من الوعى الجمعى، هذا هو العظيم، كما قيل: يقتربون من التدين الشعبى، فما الفرق فى الكتاب؟

شخص جمهوره السلطة، يكتب من أجل أن يقرأ له فلان الفلانى، أو الحكومة أو ما شابه، آخر جمهوره راغبو التسالى، وثالث جمهوره الحقيقى هم الناس والقارئ المصرى الحقيقى. فأنا فى رأيى أن الفنان العظيم عندما يستدعى هذه الأشياء فإنه يخاطب وعيا جمعيا يعلم مسبقا ـ لأنه على تواصل عميق به ـ أن هذه الرموز الدينية والتاريخية القديمة تمثل لهم شيئا هامًا، لذا فهو يأخذها كمركبة ثقيلة أكثر لما يريد، وأبدًا لا يأخذ النماذج كما كانت تعيش فى الواقع، وسأعطى مثالاً بالسيناريو الذى عمل لفيلم (الناصر صلاح الدين) ويتحدث طول الوقت عن العرب، لأن صلاح الدين الحقيقى هو الذى فكك العروبة، وهو الذى قضى على آخر أنفاس الدولة العربية: الفاطمية، حيث كان جنوده من المماليك، وكان يخدم نور الدين زنكى، ووزيره قراقوش. هذه الحقائق التاريخية تم تحويلها إلى (Legend) أسطورة: الأسطورة أو السيرة الخارقة، لأنه يحملها كل ما يراه، كل مطامح الإنسان فيرسى الشخصية كما يهوى الشعب، يمكن تتبع ذلك ورصده عبر أكثر من نموذج مثل "أدهم الشرقاوى" الذى كان مجرد قاطع طريق قاتل عمه، وتحول لقيمة رمزية وأصبح محاربا للإنجليز .

نقطة ثانية : الكاتب والفنان ـ مثل أى إنسان آخر ـ ليس شخصية واحدة إنما هو مجموعة شخصيات واهتمامات، فى لحظات معنية يغلب عليه أحد هذه الشخوص. نفترض أن أحد النقاد قال له: أقصدت كذا؟ هذا ممكن فعلا، فهذه هى إحدى شخصياتى، ويفرح بها فعلاً، وهكذا، ما يحدث فى العمل الفنى فعلاً، هو أن استخدام المقدس ليس بهذا المعنى النقى الموجود فى الفن الصريح السطحى، فأنا أرى أن لورنس هذا الفنان الذى تحدث عن الجنس كانت له وجهة نظر صوفية فى العالم كله، وحدة وجود، ولكن الجسر الذى كان يتكلم ويعبر عليه هو الجنس، حينما يتحدث عن الكائنات كلها مع بعضها، حتى له قصيدة عن الثعبان والنافورة، يتكلم؛ فتشعر أنه جزء منى وأنا جزء منه، فالجنس هو أقرب الأمور عند لورنس للإحساس بالتوحد وإعادة الوحدة بين البشرية والطبيعة.

شيء آخر، الفنان عندما يستخدم ثيمات أو حوامل أو ناقلات هى ما نعتبره من الخامات الأصلية، فالفنان لديه رؤية فنية، وهى عبارة عن إدراكه بأن ما يراه فى العالم وما يقابله كله قابل لإعادة الشكيل، يعنى يخترق ثبات الأشياء: هذه حقيبة، بيت، جبل، ... إلخ، تتحول عنده إلى أشياء يصنع منها أشياء جديدة، فيعجن كل هذا ويصنع منه عجينا جديدًا يشكله كيف يشاء. فلابد للفنان الحقيقى أن تكون لديه القدرة على الرؤية الفنية، بمعنى إمكانية تحويل كل ما هو ضرورى وثابت ونهائى وتاريخ حقيقى سابق، يحوله بطريقته إلى كيان جديد، كيف يتم هذا؟

عبر نوعين من الخامات، ليست خامات بالمعنى الفنى التقنى، خامة الكتابة هى الكلمات، وخامة الرسم والتصوير: الألوان، الخامة هنا بمعنى المعطيات، هناك معطيات موضوعية هى: أين ولد، وعاش، والنظام الاقتصادى الموجود فيه، وتعليم، وخبرة، ومهارة، أى كل ما هو موضوعى وخبرة وثقافة وتعليم والخامة الذاتية ـ وهذه هى المهمة ـ ولا نضعها عنصرًا من عناصر العمل الفنى، لكن هى خامة يصطنعها الفنان ليشكل منها عملاً فنيًا، وهى موقفه بوصفه إنسانًا. أى: الموقف

الفلسفى العام من العالم، والزمان والعصر، وكل هذا الكلام الكبير، أو موقفه بوصفه مواطنًا: إحساسه ببلده ووطنه ومشاكله، وآخر شىء موقفه كمثقف: هل له موقف محدد مع اليسار؟ مع اليمين؟ مع كذا؟ مع كذا؟

هاتان الخامتان تمتزجان من خلال ما يسمى بالإضاءة الداخلية، يعنى يصنع بهذه الخامة شيئًا، إضاءة داخلية ماذا تعنى؟

أرسطو كان يرى أن بنور العين نرى، المفروض أن أشعة تسقط على الجسم فتنعكس على العين، والعين توصلها للمخ، فالعمل الفنى هنا أمثله بالإضاءة الداخلية لأنه ليس انعكاسًا وليس تعبيرًا أو تصويرًا وإنما هو ـ وأنا أتفق مع إخواننا المتخصصين فى النقد الجديد وما أشبه ـ وجود جديد، واقعة جديدة أو بقدر ما تكون الواقعة جديدة ـ شأنها شأن أية واقعة تاريخية تمتد ولها إشعاعات فى التاريخ.

ماذا يحدث فى الإضاءة الداخلية؟ أنا أصنع وجودًا جديدًا بخاماتى فأنا الذى أسلط عليها ضوءًا ينعكس. لأن فى ذهنى العمل الفنى لا يكون فنيا إلا بوجود متلق فالرواية التى لم تقرأ لم تكتب، العمل الفني بالذات يختلف عن أى عمل إنسانى آخر فىّ هذا، إذًا فأنا أصنع شيئًا ليراه الآخرون، فأنا أرسل أشعتى عليها، أضيئها من الداخل، لتصل إلى المتلقى فيتلقاها ويشارك فى إبداعها، بمعنى إعادة الانتاج، كما قال مالارميه: أن يساهم المتلقى فى الإبداع، وهو يقرأ لا يقرأ وهو فى حالة كسل بل وهو مندمج ومتوحد مع العمل، إذًا فكرة القصد هنا نستبدلها بشىء آخر، أحد عناصر الخامة الذاتية، وهى الموقف كإنسان يتفلسف فى العالم، وكمواطن، وكمثقف وعلى الناقد عندما يحلل أن يكتشف الخامة الأصلية للعمل، لكن هذه لا تستنفد ولا تستوعب بالكامل العمل الفنى وإلا لصار العمل الفنى خطابًا آخر، خطابا فلسفيا، أو سياسيا، أو دينيا.

فهنا كلمة المقصد كلمة غير سليمة لأنه ـ بحكم التعريف ـ لا يمكن أن نبلغها إلا بالاعتراف، حتى الاعتراف قد يكون كاذبًا.

وبشكل عام، نجد أن الفنان يقوم بدور الشعب الذى يخلق من السيرة الفعلية Legend أو أسطورة جديدة، هو وثقافته وخامته الذاتية، وكيف سيقدمها لنا؛ فتتفاوت المواقف التى لا تستنفد أو تعادل العمل الفنى وإنما هى إحدى الخامات، فلا يهمنا ـ حسب تعبير روجيه جارودى ماذا حدث للفنان، وإنما ما يهمنا هو ماذا صنع بما حدث له.

وهكذا ـ كلما اقترب الكاتب الذى يستدعى من التراث رموزًا دينية من الإحساس الجمعى، كان فنانًا أكثر عمقا، قبل أن يدخل فِى الإيديولوجيا الدينية واستخدام السلطة للدين، بل بما هو مرتبط عند الناس، لأنها تكون رموزا حية جدًا، وهنا الفنان يصنع ما يصنعه الوعى الجمعى فى خلق الأساطير حول هذه الشخصيات التاريخية.

هدى وصفى:

هذه زاوية مختلفة ومتميزة يا دكتور صلاح، فهى مرتبطة بمخزون الخبرة وموروث الجماعة وطاقة تكوين الرموز، التى يمكن أن يستحضرها المبدع، حوارًا واتصالا، مع ذاكرة الجماعة، وبهذا الطرح الأخير والمجمل للدكتور قنصوة، أتصور أننا يمكن أن ننهى هذه الندوة الحية والمثمرة، لقد تناقشنا جميعا حول محاور تبدو شائكة وتبدو عصية على التحديد العلمى والمنهجى، وتحاورنا حول أعمال إبداعية متنوعة، ورؤى نقدية وفلسفية متعددة، سواء أكان المتحاور مبدعا يرتكز على تجربته الحية المباشرة، أم ناقدا أم مفكرا ينطلق من تراكم معرفى ومنهجى، وفى كل ذلك، استهدفنا تحليل العلاقة بين الدين والفن. ليس عبر إجابات نمطية أو صياغات جاهزة، وإنما عبر أسئلة وتحليلات تستهدف مساءلة الواقع والنص، معا. نشكر لكم مشاركتكم.

الظاهرة الدينية فى أعمالى

سلوى بكر

منذ عصور سحيقة عرفت مصر الدين، واستطاعت أن تتوصل إلى توليفة دينية خاصة بها، بحيث أصبح الدين، ليس فقط مفسرًا للحياة وظواهرها المستعصية، ولا معينا على تقبل تراجيديا الوجود الإنسانى بل أصبح مؤسسا للضمير الإنسانى ومنظما للعلاقات البشرية، ومرسخا لكل ما هو وجدانى دافعا لأنسنة كل ما هو بدائى وحشى.

لقد تجذرت الظاهرة الدينيـة منذ فجر التاريخ المصرى وفقا لهذه المنظومة الفكرية، لتغدو ـ وبمرور الوقت ـ ملمحا رئيسيا مكونا للشخصية المصرية، بحيث بات من المستحيل تصور مصر بلا دين أو تصور الدين دون مصر.

وعبر تراكم الحقب التاريخية، غيرت مصر معتقدها الدينى عدة مرات، ففى الزمن الفرعونى ارتقت من الآمونية إلى الآتونية، ولكن رغم الارتداد إلى الآمونية مرة أخرى، إلا أن بذرة التوحيد الإلهى، كانت قد غرست ووضعت ولأول مرة فى التاريخ الإنسانى، داخل التربة المصرية، ولتذروها رياح التطور الدينى فى كل مكان بالأرض بعد ذلك.

وعند دخول المسيحية إلى مصر، عرفت البلاد التعدد المذهبى والتنوع الكنسى، فلم تكن مسيحية مصر وخلال عدة قرون محصورة فى المذاهب اليعقوبية والملكانية، ولكن الصراع اللاهوتى حول طبيعة السيد المسيح تخالط مع صراعات سياسية واجتماعية على أرض مصر التى عرفت كنائس أخرى وأناجيل عدة، فعرفت المسيحية المانوية التى خلطت المسيحية بالزرادشتية، وذلك قبل أن يحسم الأمر فى النهاية للقبطية اليعقوبية كمذهب سائد فى البلاد وكتعبير عن انتصار القومية المصرية والحفاظ على هويتها الثقافية. وعندما دخلت مصر الإسلام وارتضته دينا لغالب شعبها، غيرت مصر مذهبها السنى الذى ساد عدة قرون إلى المذهب الشيعى مع سيطرة الدولة الفاطمية، وقد ساد هوى التشيع حينا بسبب تخالطه مع طقوس المصريين وعاداتهم الدينية القديمة، لكن سرعان ما شيعت مصر ذلك الهوى أيضا، مع دخول صلاح الدين الأيوبى إليها، وأعيدت مرة أخرى إلى حظيرة المذهب السنى. غير أنه، وخلال ذلك كله، ظلت ملامح الدين المصرى ـ إن جاز التعبير ـ هى الملامح الغالبة على الظاهرة الدينية فى مصر، والمقصود بذلك هو هيمنة الميل الشعبى الجارف لتطويع الدين للحياة، ومماهاة ما هو يومى للدين، ضمن بوتقة الخبرة الثقافية التاريخية العاملة على صهر كل العناصر الدينية بداخلها ليخرج منها وفى النهاية سبيكة دينية فريدة التجانس وليصبح الدين طاقة فرح ورغبة فى الحياة، ومعينا على تقبل أسئلة الموت والعدم، ووسيلة لبلوغ أعلى مدى لقيم الطيبة والتسامح والعطف والمودة والتفهم الإنسانى بعيدا عن التعصب وكراهية الآخر وعدم تقبل الأغيار. إن الدين الشعبى لدى المصريين، هاجس طالما شغلنى عند التعامل مع الظاهرة الدينية أدبيا، فليست النصوص الجامدة ولا المسلمات هى التى كانت موضع عنايتى بهذا الجانب من الشخصية المصرية، ولكن كيفية تشرب وهضم الناس للدين ومدى تجليه فى حياتهم اليومية هو ما شغلنى دومًا، فالعلاقة بالدين لدى الشعب المصرى، ظلت دومًا علاقة حب، وعلاقة وجود، ولم تكن يومًا علاقة خوف وذل أو علاقة عدم.

استطاع المصريون وعبر التاريخ تنظيم الفكرة الدينية وتجسيدها على نحو طقسى، وربما كانت الطقوس الدينية هى التجلى الواضح للدين الشعبى فى مصر فهضم الجديد ولضمه بالقديم والتواصل به عبر قاسم مشترك أدنى من الطقوس هو أكثر ما يميز الظاهرة الدينية الشعبية فى مصر التى كثيرًا ما استندت إليها أعمالى الأدبية، ففى رواية مقام عطية المنشورة سنة ١٩٨٧، فإن الارتكاز الأساسى لأسطرة شخصية "الست عطية"، وهى البطلة الغائبة التى يتمحور حولها السرد، إنما تكون إستنادًا إلى منظومة من الأفكار الدينية المتعلقة بالموت والحياة وعبر كم من التصورات الشعبية عن المقدس والسامى والتى تتأسطر من خلالها الشخصية الفيزيقية وتتحول إلى حالة

ميتافيزيقية تدخل ضمن منطقة الافتراض، وتغيب عنها كل ملامح حقيقية يمكن تلمسها أو الإمساك بها. وفى قصة "الفرح" من مجموعة عجين الفلاحة المنشورة سنة ١٩٩٢ يقوم المدعوون بتنقيط الراقصة بالنقود وهم شبه مخمورين وعندما يتبارز رجلان فى ذلك لتبيان مدى غنى كلا منهما ومدى نفوذه فى الحى الشعبى فإن كل ما هو أرضى يتخالط مع كل ما هو سماوى، وكذلك المقدس مع غير المقدس، فالوجود الدينى حاضر فى كل لحظة، حتى وإن كانت اللحظة مغرقة فى كل ما هو دنيوى، و"الصلاة على النبى" هى جملة لازمة داخل الخطاب الشعبى وحاضره فيه دومًا، مثلما أن بسم الله ما شاء الله هى استهلال أولى ومفتتح لكل تصور يتعلق بتفاصيل الحياة.

وفى رواية "وصف البلبل" المنشورة سنة ١٩٩٤، فإن "يوسف الجميل" الذى تقع فى غرامه بطلة الرواية "هاجر"، يشكل محاولة للإحالة إلى ما ترسب فى الوجدان الشعبى من تصورات دينية عن الرغبات الإنسانية وجنوحها، والتناص هنا لا يكون ضمن مقاربة النص الدينى والروائى المتخيل، ولكن يكون بين منظومة قيمية راسخة ومرتكزة إلى الدين وبين محاولة روائية لإيجاد منظومة أكثر مرونة وطواعية لمتطلبات الحياة الإنسانية الراهنة، وإن ظلت مرتبطة ومتواصلة مع ما هو دينى أيضا. أما قصة "بيض الديك فى طيبة" والمنشورة بجريدة أخبار الأدب فى العام ١٩٩٨، فهى تدور ومن خلال شخصية دجاجة وديك حول المفهوم الشعبى للقداسة والقوة، ومحاولة لتعقب التصور المصرى عن هذا المفهوم فى مسارات التاريخ القديم.

أما فى رواية "البشمورى" المنشورة سنة ١٩٩٨، فإن الظاهرة الدينية توضع ضمن السياق التاريخى للمتغيرات الثقافية الحضارية التى عاشتها مصر خلال العصر الوسيط، والتى أدت إلى إعادة تشكيل عناصر هويتها قوميًا وترسيخ الإسلام والعربية فيها، فمصر التى "فُتحت ثلجًا" كما يقول المؤرخ العربى القديم المقدسى، إنما كانت معدتها الحضارية الهاضمة هى المعين الأساسى على غياب الصدام الدينى، فالصدام بين العرب الفاتحين وبين المصريين لم يكن أساسه الدين كما يحاول أن يصور بعض المؤرخين، ولكن العسف الاقتصادى والجور الاجتماعى، هما اللذان كانا محورًا للصدام، الذى طالما حدث بين الحين والحين ووفقًا لطبيعة الولاة وسوء استخدامهم للسلطة الدنيوية، ولعل هذا الصدام هو ما ظل دومًا ثيمة أساسية فى التاريخ المصرى كله، سواء قبل الإسلام أو بعده.

إن تناولى للظاهرة الدينية فى أعمالى الأدبية، لم ينطلق من رفض أو تجاهل لها، ولكنه كان وسيلة لرسم الشخصية الشعبية ومحاولة لفك شفرات تتعلق بملامح الإنسان المصرى ومعينًا لتواصل منشود بينى وبين المتلقى لأعمالى الأدبية، على ضوء استقرائى لتاريخ مصر الطويل.

عبد المنعم رمضان

كنت آمل أن أفلت من الأمر كله، وأتوارى خلف نثر المازنى أو يحيى حقى أو أمين نخلة، اخترت قبض الريح، وحصاد الهشيم، وإبراهيم الكاتب، وخليها على الله، والمفكرة الريفية، لأننى لا أعرف البذور والأمثال، وقصة الريح، والفردوس الأول، والمراسلة المطرانية. بعد إعادة النظر أحببت أن أتوارى خلف جبران خليل جبران، ويوسف الخال، وتوفيق صايغ، وأنسى الحاج، وصلاح عبد الصبور، وإدوار الخراط، ويوسف الشارونى، لأنهم جميعا تواروا خلف الجسد النحيل للسيد المخلص، لكننى فوجئت بطفولتى تسعى خلفى؛ حيث البغال والجواميس بأقدامها السوداء والغليظة قد مشت فوق قناطر أرسطو وهدمتها. ذكرت أننى أملك جسورا وقناطر أخرى عبرتها أثناء طفولتى ونظرت طويلا إلى الأنهار تحتها ولم أعرف أنها ليست امتداداً لأنهار الجنة يجرى فيها العسل واللبن والنبيذ والخمور. عشت طفولتى. وأنا على صلة مستمرة مع عالم الكلام والأصوات؛ كنت أدخل على أبى فى خلوته فأجده يجلس هكذا: ساقاه مربعتان وتحته سجادة صلاة مرسوم عليها فى موضع هبوط الرأس مسجدان كبيران، وبين يديه مصحفه القديم المتهرئ بسبب كثرة الاستعمال، وجذعه المتين يتمايل ذات اليمين وذات الشمال فى حركه إيقاعية هادئة، تنسجم مع هدوء صوته وإيقاعه الذى لا أمل من الإنصات إليه. كانت اللغة فى ذلك الوقت مازالت تبدو لغة سحرية مليئة بالشفافية، لم يكن فى استطاعتى فهم شيء من المعانى التى تحملها، لم يكن فى استطاعتى إدراك ما ترمى إليه من الأبعاد والمقاصد، وكانت أمى البيضاء النحيلة قصيرة القامة والوسيمة بطريقتها تلجأ فى أوقات مرضها، خاصة فى أثناء الليل، إلى استعادة موروثها من التهجد والدعاء؛ ليخفف عنها الألم أو لتنساه، كانت تبدأ بداية بسيطة: يالطيف ويالطيف، كل بلوى ولها تصريف، يالطيف ألطف بنا، إحنا عبيدك كلنا. ثم تعتمد حركة إيقاعية أسيانة وغامضة، غموضها من غموض هذا الموروث ووقعه الصوتى المعبر عن أشياء تختلف عن الأشياء العادية المرتبطة بالاستعمال اليومى، غموض يجبر اللغة على أن تهجر أداءها الرسمى، تهجر أداءها الباطل؛ لتطل على الجانب الآخر؛ حيث تتحول اللغة إلى أصوات مائية سائلة تنساب داخل كون مائى سائل. هذه الأصوات المنغمة التى بلا رأس أو ذيل، والعامرة بسرية الوجود وسرية الكلمات وسرية الأنوار، والتى كأنها امتداد للوثنية القديمة المليئة بالأسرار والأساطير، وأناشيد الخصب المقدسة، والتى تمتح من الشجرة ذاتها لتنال طاقة الشعر والشفافية الماثلة فى الأسطورة، وسط هذا كله؛ كان الدين يتشبث بمكانته، مثل أفق بلا نهاية: أفق لن تستطيع معه أن تصل إلى مكان محدد، الحكايات والخرافات والأساطير لن تمنعك أن تقبل الشرائع والقوانين والطقوس على أنها الدين، على أنها قشرته الرخوة، الحكايات والخرافات والأساطير تنزع القشرة كلما أتيح لها ذلك لتسهم فى خلق الدين مجددا، وبسلطتها الخيالية تقوض دعائم الاعتياد، وتحل محلها عالما جديدا لا نهاية له: عالما يجتاز فيه كل من المسلم والمسيحى - واليهودى - أحيانا أرضه الخاصة والتى لاتزيد على شريط حدودى ضيق من التعاليم والأحكام ليدخل فى براح مشترك هو استمرار للبراح الإنسانى الغنى، براح لا يمنع المرأة المسلمة العاقر من التبرك بزيارة ضريح مارجرجس فى سبيل أن تنجب، ولايمنع امرأة مسيحية أن تنذر إذا شفى ابنها نذرا يرتبط بالسيدة زينب. فى هذا العالم لم أكن قادرا على أن أتصور الملاك، خاصة الملاك جبريل فى هيئة بشرية، لم أتصوره أبدا على هيئة طائر أو نافورة أو سحابة أو قطة بيضاء أو كلب رومى أو شجرة ياسمين أو حتى سنديانة عجوز، لم أتصوره على هيئة جندى محمى بدروعه، وبالتالى، لم أستطع أن أتصور الإله على كرسيّه تحف به الملائكة كأنهم فى بلاط مملكة مستحيلة، وكأنهم الأدوات اللازمة لإعمال الإرادة الإلهية، وتنفيذ أولويات القضاء والقدر، ومع أن الملاك جبريل ليس من صف الملائكة الصغار العاديين، ومع أنه ذو قوة، ومع أنه روح الله، الروح ذات المقام الرفيع، إلا أنه ظل عندى محض رؤيا يمكن أن يراها كل منا، رؤيا يمكن أن تنفجر أو تزول، رؤيا منسوجة أحيانا من استعارات أو رموز، وأحيانا من هواء غير مستعمل، وأحيانا أخرى من سيقان وأذرعة

وجلد ناعم، كانت هذه هى البداية، بداية إدراك أن الملاك لا يقوم وجوده على جماعية تصوره، أنه ليس سقفا عاما، هو فقط إنتاج داخلى وشخصى كما أن تأميم وحدة الدين وضمان جماعيته وهم اشتراكى فاضل وفاشل؛ فالدين قطاع خاص يملكه كل فرد على حدة، عندما كنت فى السنة الرابعة عشرة من عمرى، كان بيتنا يجاور تقريبا أشجار التوت والترعة التى تحاذيها، فى الناحية الأخرى من الترعة كان المسجد الجامع، وكان الشيخ نبوى الذى يدمن الاستماع إلى أم كلثوم لأنها تناجى الله ورسوله فى أغانيها انت عمرى، وانت الحب، وذات جمعة صعد المنبر واحد جديد، عرفنا اسمه يومها: الشيخ طاهر، وخطب خطبته، وفيها كانت ذراع عزرائيل أطول من أنهار النيل والفرات والمسيسبى مجتمعين، وجبينه أعرض من السماوات والأرض، وأقدامه وأظافره وعيونه وأنفاسه رياحاً تهز جبل المقطم، فى الأسابيع القادمة كان الجامع يزداد امتلاءً بسكان الأحياء البعيدة الذين أتوا ليتوحدوا مع خيال الشيخ طاهر، وخيال الدين الشعبى، الشيوخ القدامى لم يحتملوا هذا الرواج، وشككوا فيه، وفشلوا فى النيل منه، ثم لجأوا إلى إشاعة أن الشيخ ضبط أكثر من مرة فى أكثر من مكان وهو يمارس الشذوذ، وخرج الشيخ من حياتنا فجأة كما دخلها فجأة. مازلت أتصور أن الطريقة التى واجهنا بها تيارات الدين المتطرفة، عن طريق العلمانية الناقصة والديمقراطية الناقصة والبوليس والأمن القومى والدين الرسمى، مازلت أتصور أنها وسائل لا تصلح، وأعتقد أن الدين الشعبى، أن إعادة المياه العذبة إلى مزارعه هى الوحيدة القادرة على إطفاء نيران تطرفنا، ذات مرة فاجأتنى عزة بطلة البكاء **على الأطلال** رواية غالب هلسا، فاجأتنى بأنها تعد رسالة عن الكاتب جراهام جرين، وأنها قرأت رواياته كلها، وأنها أعادت قراءتها، واكتشفت أن عالمه تعس وبائس، إنه عالم بشع، لقد خطر لها أنه من المحتمل أن جراهام جرين يود أن يقول لنا: ياأصحابى هؤلاء الناس بؤساء لأنهم ليسوا كاثوليكيين، وأن العالم بائس لأنه عالم بلا إله، كانت عزة امرأة ناضجة، تحب وتمارس الجنس وتعد رسالة وتحلم، كانت قد غادرت الطفولة وانتقلت إلى المحطات التالية، لقد حدث لها كثير مما حدث لجراهام جرين، ومما حدث لى، فى طفولتى كان العالم يختلف عن عالم روايات جراهام جرين الأمريكى الهادىء، والقوة والمجد، والقنصل الفخرى، والضياع، والرجل العاشر، وممثلو الكوميديا، الغريب أن الطفولة مغوية وجاذبة تسحب كتاب السير الذاتية من أنوفهم وتجرهم خلفها، أغلبهم ينتقم لنفسه ويسحب الطفولة ويجرها خلفه، عندئذ لن ينتبه إلى أن الكتابة عن الطفولة تقوم على ضرورة فهم سرها، لا ضرورة الإشادة بإنجازها، أعنى إنجاز الطفولة، ضرورة الاحتفاء بها كأسطورة لا كمرحلة صعبة عائليا واجتماعيا ثم مواجهتها، والانتصار عليها، عدم الانتباه هذا سيؤدى إلى أن تصبح الطفولة كما قال أحد الشعراء مجرد مسودة للرجل الذى سيكون، مجرد بروفة، أرجو أن تقرأ **أيام** طه حسين بهذا المعنى، وأن تقرأ **خليها على الله** يحيى حقى بالمعنى الآخر، كلنا يعرف أن الطفولة تنتصر فى النهاية، تنتصر انتصاراً حزينا، تنتصر بحرماننا منها وتجويعنا الدائم على أمل استعادتها، وعلى أمل استعادة الميتافيزيقا التى تعشش تحتها، لم يكن الإله فى تلك الطفولة نقطة منعزلة متعالية، بعيدة عن العالم، لم يكن يقيم هنالك فوق السماوات الزرقاء، لم يكن صاحب تكية أو صاحب عرش أو صاحب خزائن وخزانات، كان هو السر المجهول الموجود فى العالم الذى نعيشه، لذا كان استشعار وجوده والإيمان به سهلاً ميسوراً. الشيخ الإفريقى بطل فيلم الطريق إلى مكة، الشيخ شديد الثراء الذى أعدَّ القافلة وانطلق بها نحو المدينة المقدسة، خلفه نساؤه وأولاده وبناته وخدمه ومواليه وجواريه وأتباعه، كلهم سيحجون معه، فى كل مكان استراح فيه وتوقف، وزع الصدقات على الفقراء، وصنع ظلالاً للجنة جلس تحتها، عبر الشيخ أغلب أفريقيا السوداء، ومرَّ على صحراء مصر العليا، ومرَّ على صحراء العباسية، وحاذت القافلة مقابر المصريين المحدثين، وعند الأهرامات، مقابر المصريين القدماء، هدأت القافلة واسترخت، كان الجميع فى حاجة إلى الراحة، لولا أن الشيخ رأى ملاكه الخاص، خرج الملاك له من تحت جلبابه، جلباب الشيخ، وناداه وأرشده: يا شيخ إن الله ليس فى مكة فقط، إنه فى أماكن أخرى، أقرب إليك من ثيابك ومن حبال جسمك، يا شيخ، إن الله فى قلبك، انتفض الشيخ الإفريقى، وتخلص من كل ما معه، من النقود، ومن الجوارى، وأمر القافلة بالرجوع إلى قريته، ثم اعتاد الجلوس وحيدًا على النهر، يترقب الملاك، أدرك الشيخ فيما بعد أن الملاك إنتاج داخلى وشخصى، ليس الملاك فقط،

بل الإله ـ كذلك ـ إنتاج داخلى وشخصى، وأن الدين قطاع خاص يملكه كل فرد على حدة، وعندما تقابل غالبا هلسا والشيخ بتدبير منى، وفى غرفتى، أصر غالب أن يكتب عن طفولة الشيخ نفسه، خاصة أنه اكتشف كيف كانت طفولة بائسة، بدأت بموت مبكر للأب، ثم موت لاحق للأم، ويتم يحظى باهتمام الناس، كان الطفل يعانى من شفقة بعضهم عليه، هذه الشفقة المستترة التى لابد أنها تطارده، الشفقة المشفوعة بالإحسان والبر، فيما بعد أدرك الشيخ أن الإحسان مفهوم سلبى يتناقض كل التناقض مع العدالة الاجتماعية، الإحسان الذى هو وسيلة من وسائل الإذلال وتعطيل إمكانية العدالةٍ، هكذا فى أغلب الأحوال، لأن الإحسان فعل مخاتل وقادر على أن يبقى الفقير فقيرا والغنى غنياً، قادر على أن يرسم الخطوط الفاصلة بين جاه الغنى ومكانته، وذل الفقير وضعفه، الإحسان بهذا المعنى فلاح مأجور وشرير، يزرع فى قلب الفقير بذور الشكر والولاء للغنى وينميها، ويزرع فى قلب الغنى بذور السيادة والسلطة وينميها، ثم يقتلع من الأرض المحيطة الحشائش الشيطانية، حشائش الوعى الطبقى اللازم من أجل تحقيق إنسانية الإنسان من أجل تحسين أوضاعه؛ ابتسم غالب هلسا، كانت المفارقة أن الشيخ استخدم الثراء، أعنى استخدم الإحسان بعد ثرائه ولم يتعرف على طبيعته المتوحشة، قبل خروج الملاك من جلبابه، ابتسم غالب هلسا ثانية، لأننا جميعا ـ الشيخ ونحن ـ كنا نظن أن الطفل اليتيم هو أحد أبناء الله الدللين؛ فالكبار يضعون أيديهم على كتفيه، ويغمرونه بالهدايا المثيرة للغيرة والحسد، انصرف غالب إلى المكان المجهول، وبعده انصرف الشيخ إلى المكان ذاته، واتسعت المسافة بين السماء والأرض. كنت أعتقد فى البداية أننى مع تتابع سنوات عمرى وتقدمها، أنال حظى من اتساع الأفق، من توسيع الضيق بين السماء والأرض، كانت الطفولة تعنى اقترانهما تماما، لذا لن يكون غريبا أن أفكر أحيانا فى الصحراء، فى الهوة الواسعة، فى الفراغ الذى يفصلهما: السماء والأرض، الهوة التى تجعل المطر وعدا لا يتحقق إلا نادراً، التى تجعل الديانات الرعوية والبدوية فقيرة على مستوى رموزها وتسامحها، تجعلها ديانات خشنة متصلبة عملية خالية من الشعر والشفافية الموجودة فى الأسطورة، إنها ديانات دأبت أن تصطاد الأساطير وتقص أجنحتها وتربيّها داخل أقفاص ثم تذبحها وتصفى دمها وتضعها كتحفة ثمينة على الموائد وفى الفاترينات. ديانات دأبت أن تجد روحها الضائعة فى الربع الخالى. كانت الوثنية المصرية القديمة تعبر عن تساؤلات حول الكون والوجود والموت وما بعد الموت، ثم تنسج الأسطورة التى تملأ الحياة وتجعلها واسعة فضفاضة، الإله خنوم الذى زود بأربعة وجوه فوق عنق واحد، الذى من عنقه تتولد الرياح الأربعة، خنوم الذكر كثير النكاح الذى يخصب النساء ويقطع الحيض فى الوقت المحدد، والإله تحوت بن رع القمر، صاحب الإشراقات الجميلة، الثور فى هرموبوليس، الذى يفتح قصور الآلهة ويحافظ على ازدهار سفينة الليل والذى يهدىء سفينة النهار، كانت الوثنية المصرية تقوم داخل أراض مستصلحة ومزروعة؛ فتعرف أناشيد الخصب المقدسة، وتعرف أوزيريس، ومثلها وفى أماكن أخرى كان تموز. ساعدتنى الأحلام أكثر من مرة ورأيت السيد المسيح ذات منام يخرج من حقل، ويُصلب على حافته، ورأيت عليًا والحسين وتروتسكى يخرجون من حقول ويُصلّبون على حوافها، وساعدتنى الحقائق أكثر من مرة واكتشفت أن النبى بامتياز بين كل الأنبياء هو النبى محمد، فهو الوسيط بين السماء والأرض، بين الإله العالى العظيم، والبشر الضالين، كان كلام القرآن هو كليًّا كلام الله، هو كليًّا وحى يوحى، بينما السيد المسيح بدون وثيقة هوية مختومة، بدون حجر يقف عليه ليصبح أعلى من الناس، يقول بعد أن يحنى رأسه أنه ابن الله، لا يهمنى تحقيق ذلك على المستوى التاريخى أو الفسيولوجى، يهمنى على مستوى الإشارة والرمز أن يتمكن كل منا فى حجرته، وبعد أن يخلع ملابسه ويتعرى، بعد أن يصبح شفافا وصافيا أن يقول لنفسه أنه ابن الله، فى هذا الحالة يصبح البشر جميعًا أبناء الله، ويصبح الله قريبًا، ليس متعاليًا، ولا يحتاج لوسطاء، وتصبح كتبه المقدسة مدونات قام بها محررون ملهمون ومحروسون بروح الله، مدونات تتضمن أحيانا كلام الله، ولكنها ليست كليًّا كلام الله، ليست وحيًا يوحى، يصبح الله بيننا، لا يحتاج لمعجزات يقوم بها الوسطاء من أجل أن نصدق وساطاتهم، فالوجود ذاته معجزة، وجود العالم، ووجودنا داخل حديقة العالم، ومحاولتنا اقتطاف بعض زهورها، مازلت أريد أن أفلت من الأمر كله، مازلت أريد أن أتوارى خلف بعض المقولات، الإنسان حيوان ميتافيزيقى؛ فى التو

سأكتشف أن اللغة ذاتٍ وجهين: وأن الكتب المقدسة المرسلة والمحررة تحفر فى قلوبنا صورة الإله، تحفرها ليكون إلهاً صاحب وجهين، الوجه الأول المتاح والشائع هو وجه الإله المتعالى العفى الديكتاتور الحاكم المطلق، الإله الشريعة، الإله القانون، الإله الذى يركب عربة حربية وفى يده سوط وسيف ومقلاع ومسدس وبندقية وقنبلة عادية وقنبلة ذرية وحقيبة مليئة بأسلحة أخرى، باختصار الإله العام. والوجه الذى يطل على الجانب الآخر، وجه الإله المتورط، الأب، والابن، والذى يضعك فى قلب الوجود ويتركك لتصيب وتخطىء، الإله الذى لا يحب أن يملك شيئًا، ولا يجب أن يركب عربات حربية، إنه يمشى فى الأسواق، ويقف أمام عربات الطعام، وينصرف إلى أماكن أخرى، باختصار الإله الخاص، أعترف أننى بالرحيل عن الطفولة، بالابتعاد عنها، عرفت أننى أهجر ينابيع كثيرة، لم يعد مجديًا أن أتوارى خلف أحد. ذهبت الطفولة فذهبت معها تلك الأشياء، ولم تبق إلا الصيحة الكئيبة؛ صيحة أبى العلاء، ـ هل هو أبو العلاء؟ـ لا إمام إلا العقل، هذه الصيحة التى سأرتجف بسببها، لأننى بالاعتماد على العقل فقط سأكتشف كم أصبحت بائسا وفقيرًا، كم أصبحت فى حاجةٍ إلى ما يبعث النشوة، ما يبعث الارتجاف، ما زال الإنسان حيوانًا ميتافيزيقيًا، ما زال الإنسان حقًا حيوانًا ميتافيزيقيًا.

روح الله فى جسم الممثل

قاسم بياتلى

هناك منابع شتى فى الحضارة العربية الإسلامية تشكل قدرات كامنة باستطاعتها أن تغذى النبض الحى للمسرح وتدفع به نحو الأمام. ولا أعنى هنا النصوص الأدبية والفكرية والحكايات والمقامات القصصية فقط، التى نهل منها كل عمل على التراث والمسرح منذ اندلاع الثورة القومية فى مصر، وإلى الآن، بحثا عن النص الدرامى، بل أعنى المفردات والوسائل والأدوات العملية التطبيقية التى تركها لنا الأجداد والتى لا يزال لها وجود فى العيان. والتراث - فى الواقع - ليس وراءنا كثقل نجرجره، ولا هو فوقنا ليسحقنا، إنما هو تحت أقدامنا كالبساط الممتد الذى نسير عليه، ونتسامر فوقه، وعندما كنا أطفالاً ، حبونا عليه ولعبنا بخطوطه وأشكاله وألوانه المرسومة التى انطبعت صورها ورموزها فى نفوسنا، ولمسنا خشونة صوفه ونعومته.

من الضرورى أن نلوى رقبة المثالية التى حاولت أن تجعلنا معلقين فى السماء وكأننا بدون جسم أو صوت، وغير قادرين على امتلاك أصول لغة الجسد التعبيرية، كما أراد بعض المستشرقين الأوروبيين أن يرسموا لنا تلك الصورة الوهمية، انطلاقا من تأكيدهم وإصرارهم المتواصل على أن الدين يجرم التجسيم والتجسيد ويمنعهما، والتعامل مع الخلقة البدنية فى الفن، مرددين الآيات والأقاويل المقدسة، كالفقهاء متجاهلين الواقع والتاريخ، وصدق ذلك كثير من المثقفين والفنانين العرب، مكررين ذلك كالببغاء.

لكن من العجب أننا نرى فى لغتنا العربية ثلاث مفردات تبدو متشابهة لكنها مختلفة فى المغزى، هى: جسم، وجسد، وبدن، بينما لا نجد ذلك فى اللغات الأوربية! كما نجد لهذه المفردات استخدامات متنوعة فى كلام العامة (فى الأمثلة الشعبية)، وفى كتب التراث الطبية، والفلسفية، والشعر، وكتب المتصوفة.

ومن خلال التدقيق والتمحيص فى شتى مفردات التراث نرى أن مفردة (جسم) قد استخدمت للإشارة إلى الأجسام التى تدور فى المدار، وفى التشريح الطبى، واعتباره المادة العضوية - جسم الإنسان - (كعمود فقرى، وأعصاب، ولحم ودم) الذى نفخت فيه الروح. والروح غير النفس، وموقعها - على حد قول عبد القادر الجيلانى - بين اللحم والدم. بينما نجد مفردة (جسد) قد التصقت بالتجسد، فنحن لا نقول: جسم الأفكار بل جسدها، وارتبط ذلك بالذهن الذى يحرك المفاصل والرأس (العيون) من أجل تحقيق الفعل الذى يظهر مقاصدنا، فى حين أن مفردة (بدن) نجدها قد ارتبطت بالمحاكاة، كما جاء فى مقولات الفارابى، وتعليق ابن رشد على أرسطو، ولدى بعض الصوفية، أى فى انطباع الأمور فى النفس: (العادة التى فى البدن لايغيرها إلا الكفن) كما هو الحال مع الصنعة التى تنطبع فى النفس - على حد قول ابن خلدون -، ولو أخذنا هذا التصنيف - بنظر الاعتبار - بعيدًا عن الفقهيات وتشدق الاطنابات، ماذا سنحصل منه؟ كيف يمكن أن نخرج من ذلك بأمور عملية فى الفن؟ كيف يمكن إظهار وإنماء هذه الهياكل النورانية - على حد قول السهرودى - جسم، وجسد، وبدن فى عمل وتكنيك الممثل باعتباره العنصر الأول فى توظيف التعبير البدنى والصوتى فى المسرح؟

إذا نظرنا فى التجربة التطبيقية فسنجد أن هناك إمكانيات عملية تكمن فى تراثنا العربى الإسلامى ولها خصوصيتها التى تشمل أنواع الحركات وأشكالها: حركات لولبية، ودائرية، ومتموجة، ومتدفقة، واهتزازية وترنحية، وتمايلية (وهو ما يميز رقصاتنا وطقوسنا). وحبس للحركات الظاهرة والباطنية (حركات الذهن المستمرة بدون انقطاع) والتى وضعت لها أصول ومبادىء لصبها فى هيئات إبداعية، وهناك أصوات وإيقاعات وتلوين التصقت بحركات النفس، كالصوت المنشورى (من المنشار) الذى يخرج فى الشهيق والزفير، على حد سواء وفى آن واحد، بخلاف الغناء المعتاد ولعلعات صوتية وطبقات ومساحات وتكوينات صوتية خارقة للعادة، يمتد

من خلالها الجانب الفيزيقى اللامرئى للبدن، وبشكل دقيق، وكل ذلك قابل للدربة والتمرين من أجل بناء أرضية تساهم فى تحفيز قدرات الممثل الطبيعية والتكنيكية.

وماذا سنجد لو تفحصنا مفردة (التمثيل) فى اللغة العربية؟ ولماذا نقول تمثيل حكومة أو دولة؟ التمثيل بالجثة، تمثيل الطعام، والتمثيل فى صناعة الشعر والأقاويل الفلسفية، أو التمثيل ـ كما يتصوره العامة ـ كاللعب على الذقون؟ فهل يمكن أن يكون التمثيل ـ من وجهة نظرنا ـ عبارة عن هضم الطعام وامتصاصه وتمثيله، لكى يتحول إلى طاقة حيوية تعطى الحياة والحركة للبدن؟ هل يمكن أن نتغذى من ثقافة من ثقافة تجربتنا الحياتية وتراثها ويتم هضم المواد العملية وامتصاصها وتمثيلها لكى نتحول إلى طاقات فعلية مرئية ومسموعة تظهر فى فعل الممثل الذى ولد ونما فى محيط تراثى خاص بطبيعة وجوده؟

فى الواقع إن كل هذه الأسئلة والاستنطاقات لموروثنا الفعلى تحتاج إلى وقفة طويلة وبحث ميدانى مختبرى دقيق من أجل إبراز معالم البنية الذهنية ومميزاتها التى تشكلت عبر مر القرون، وبالتالى ضرورة التوغل فى ثنايا الذاكرة الجمعية وطياتها وطبقاتها الجيولوجية التى تسير وتجرى كأنهار ـ جوفية باطنية لتخصيب الأرض وإنبات الزرع، دون أن نبقى معلقين فى السماء من أرجلنا.

ويحتاج ذلك إلى استنباط من المنهجيات التطبيقية العملية، وتشخيص الوسائل والأدوات والوسائط والمعارف التطبيقية التى انتقلت لنا من جيل لآخر، وإنماء البحث حولها وتنظيم وحدات مختبرية من أجل تقطير روح الزهر الذى نجده فى زهور بساتين التراث؛ لكى يفوح عطرها وعبيرها فى الآفاق، بعيدًا عن الأطر والحدود المسبقة التى تحد من المبادرات الفردية والشخصية لمواصلة سيرورتنا وتجاربنا المسرحية فى الواقع المعاصر.

الترجمـــات

عالمية هرمنيوطيقا جادامير

تأليف: محمد شوقى زين

ترجمة: كاميليا صبحى

بروسبيرو فى أفريقيا :

استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار

تأليف: توماس كارتيللى

ترجمة: محسن مصيلحى

النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ

تأليف: ديفيد كوزنز هوى

ترجمة : خالدة حامد

عالمية هرمنيوطيقا جادامير

تأليف: محمد شوقي زين(*)
ترجمة: كاميليا صبحي

مقدمة : ملامح من سيرته الذاتية وأعماله

الحديث عن هانس جورج جادامير(**) هو في الحقيقة حديث عن الترجمة والتراث. وترجمة فكر مثير للجدل ـ بخصوبة فكر جادامير ـ هو تحد صعب وميراث فلسفى لابد من إحيائه واستكشاف جميع أبعاده الفكرية والجمالية والتاريخية . والحديث عن جادامير يستدعى الحديث عن شئ راسخ فى فلسفته هو " الهرمنيوطيقا " أو التأويل ، فما الهرمنيوطيقا ؟ وماذا عن الأفكار الأولية للتأويل التى أسهمت فى وضوح فكر جادامير وتفرده ؟

حول الأصول التى شكلت الملامح الأولية لفكر جادامير الهرمنيوطيقى ـ عبر فترة زمنية طويلة ـ تدور هذه الدراسة ، وهى مدخل لظاهرة: عالمية الهرمنيوطيقا، التى يطرحها جادامير فى كتاباته.

ولد هانس جادامير عام ١٩٠٠ فى بريسلو بألمانيا ودرس فى ماربورج عام ١٩١٩، وفى عام ١٩٢٢ حصل على درجة فى الفلسفة عن دراسته: " جوهر المتعة والتحاور عند أفلاطون ". وبحلول عام ١٩٢٣ بدأ متابعة محاضرات هوسرل وهايدجر ، واستمر فى دراسة الفلسفة فى جامعة ماربورج منذ عام ١٩٢٣ إلى عام ١٩٢٨. وفى عام ١٩٣٧ أصبح أستاذا للفلسفة فى جامعة ليبزج Leipzig، ثم رئيسا للجامعة عام ١٩٤٦، فأستاذ كرسى فى جامعات فرانكفورت وهيدلبرج. وبداية من عام ١٩٧٨ أصبح أستاذا متفرغا فى العديد من الجامعات فى أوربا وأمريكا الشمالية (تحديدا فى الولايات المتحدة وكندا) . وفى عام ١٩٨٦ أصبح مواطنا شرفيا لمدينة نابولى الإيطالية.

ما بين عامى (١٩٨٦ ـ ١٩٩١) أصدر جادامير أعماله الكاملة فى عشرة مجلدات، يتألف كل مجلد من خمسمائة صفحة. وهى أعمال ضخمة وعظيمة جديرة بأستاذيته ، وهى ثمرة عشرات السنين من عمل فكرى دؤوب وصبر جدير بالإعجاب. ولا تزال هذه الأعمال تفرز إنتاجا دائما، سواء فى صورة تعليق أو دراسة أو ترجمة ، لاسيما مع وجود عدد من المفكرين فى أنحاء العالم ممن يبجلون فكره ويقدرونه حق قدره مثل: جيانى فاتيمو فى إيطاليا، وريتشارد دورى فى الولايات المتحدة، وبول ريكور فى فرنسا.

٢- الهرمنيوطيقا : البنية والأصول:

تقوم الهرمنيوطيقا على تطبيق أساسى هو الفهم والتأويل ، ودليلها الأساسى فى هذا هو الفن[1] ، ومن هنا ينبع تعريف شليرماخير: " التأويل فن "[2]؛ فهى تستعين بأدوات لغوية ومنهجية ، من خلال الترجمة والتفسير والتأويل وغيرها، لفك شفرات النصوص وكشف خباياها، وهى تقنية تهدف بصفة خاصة إلى العودة للمعنى الأولى الذى انحرف عن مساره فشهد تحولا استمر لعدة قرون دعمته خلالها صراعات أيديولوجية ودينية وسياسية كبرى.

ونستطيع القول إن للهرمنيوطيقا ـ أيضا ـ مهمة علاجية؛ فهى تحفر فى عمق طبقات النص المتراصة بهدف إدراك المعنى الأول الذى صيغ فى البداية وأجيز. والهرمنيوطيقا تعنى فى علم اللاهوت "فن تأويل الكتابات المقدسة تأويلا صحيحا "، فقد بين القديس أوغسطينس كيف يعلو العقل فى "العقيدة المسيحية" على المعنى الحرفى والأخلاقى ليصل إلى "المعنى الروحى"[3]. أما العالم اللوثرى الجليل ماسياس فلاسيوس (القرن السادس عشر) فإليه يعود الفضل فى التحذير

(*) هذه الدراسة مأخوذة من الإنترنت.
(**) توفى هانس جادامير يوم الثلاثاء ١٤ مارس (٢٠٠٢) عن ١٠٢ عامًا.

من مغبة مصادرة المعنى التى كانت تنتهجها الكنيسة الكاثوليكية عند قراءة الكتاب المقدس أو تأويله. فالنصوص ، فى تقديره ، لابد أن تفهم انطلاقا من بنيتها الداخلية ، بعيدا عن أى إكراه أو وصاية خارجية. هذا الخرق للقراءة أحادية الأبعاد فتح آفاقا مستقبلية جديدة أمام قراءة النص. ولاشك أن ويلهم ديلسى يدين بفكرة: "دائرة الفهم" إلى فلاسيوس ، وهى تتمثل فى فهم النص فى كليته (والمقصود هنا هو الكتاب المقدس) من خلال فهم أجزائه (أى كتبه) وتأويلها فى ضوء البنية العامة للنص الكلى . أى لابد من فهم النصوص انطلاقا من ذاتها وبعيدا تماما عن عقيدة ينغلق العقل داخلها ، بحيث لا يرتكز الفهم على التوجهات العَقَدية وإنما على التطبيق المنهجى لقواعد التأويل وقوانينه؛ وبهذا يحقق النص موضوعية مستقلة بعيدا عن أيديولوجيته أو رؤيته الخاصة للعالم.

هذه النقلة التى أحدثها فلاسيوس لإعادة النظر فى النصوص ـ انطلاقا من حقيقتها الكامنة فيها ـ يراها ديلسى مع هذا جزئية وغير كافية. وقد اكتفى فلاسيوس فى واقع الأمر بتناول النص انطلاقا من منطقه الداخلى دون لجوء مسبق للظروف التاريخية / الاجتماعية أو للسياق اللغوى اللذين شهدا مولد النص وحددا بالتالى الكيفية التى لابد أن يقرأ ويدرس ويفهم فى إطارها. وقد اختار كل من سبينوزا وكلادينيوس التأويل المعيارى والقيمى (أى الذى يرتكز على القيم الأخلاقية والدينية والجمالية) ؛ ففهم النص يعنى إدراك حقيقته الخاصة، حتى مع تعذر التطبيق على حالات مثل "المعجزات" وحقيقتها غير الظاهرة. ولكن يبقى اللجوء مع هذا إلى الإجراءات التفسيرية والتأويلية أمرا لا غنى عنه.

وكما عتب ديلسى على فلاسيوس إغفاله الظروف الخارجية التى تحدد فهم النص، عتب كل من ماير وشليرماخير على سبينوزا وكلادينيوس تركيزهما على حقيقة النص المقدس فقط دون اعتبار لتنوع الحقائق الكامنة فى نصوص أخرى مثل النصوص الأدبية والفلسفية والتاريخية والقانونية وغيرها.

ومن هنا ، وسع ماير وشليرماخير مجال قراءة النصوص وتأويلها بدءا من النص الإلهى حتى النص البشرى. وميزا بين " الفهم، وصلاحيته " ليبينا أن التعامل مع النص يتطلب نوعية فهم تتفق معه ، ويستلزم البحث عن الدوافع التى أدت إلى ميلاد الكتابة ، أوالتعبير أو الفعل. أى لابد من تحديد الظروف الزمانية والمكانية التى تجعل المرء يشرع فى الكتابة والتعبير والفعل فى لحظة ما نتيجة لموقف بذاته.

ويميز شليرماخير منهجين فى الخبرة الهرمنيوطيقية:

١- التأويل النحوى الذى يحلل النص انطلاقا من لغته متمثلة فى الأطر اللغوية والأشكال البلاغية والأدبية ومصطلحات النص التقنية والألفاظ المستخدمة فيه. جاعلا منه " فن الوصول إلى المعنى الدقيق للخطاب انطلاقا من اللغة وبالاستعانة بها "[٤].

٢- التأويل النفسى والتقنى انطلاقا من سيرة الكاتب الذاتية التى يفهم النص من خلالها سواء أكان مكتوبا أم شفاهيا؛ " فاللغة بقوتها المؤثرة تختفى ولا تظهر إلا كنظام يضعه الإنسان فى خدمة ذاتيته "[٥].

والعلاقة بين هذين المنهجين علاقة تكاملية؛ إذ يستحيل فصل حياة الفرد عن فعله. ومن هنا فإن فهم النص أو الخطاب يتطلب " أداة " لغوية علاوة على سياق بيوغرافى وتاريخى للوصول إلى مرتبة يصفها شليرماخير أنها كاشفة ، يتماهى القارىء فيها مع الكاتب، فيعيش بعقله الخبرات والأفكار التى كانت وراء ميلاد العمل[٦].

ويرتكز فكر شليرماخير الهرمنيوطيقى على قيام مؤول النص أو الخطاب بإعادة تحقيق معناه من خلال فعل استنباطى وتخيلى؛ فيستعيد فى ذهنه دوافع الكاتب الحقيقية المتجسدة فى عمله ، فى ضوء سيرته الذاتية والظروف الاجتماعية والتاريخية التى شهدت ميلاد عمله؛ "فالفهم

هو عملية تكرار للإنتاج العقلى الأصلى انطلاقا مما تبدعه العقول"[٧]. وبهذا يتخطى شليرماخير محتوى الحقيقة ليرسى دعائم تقليد منهجى دقيق. أما نهج ديلسى فهو تاريخى يتم من خلال العلوم العقلية ، أو الإنسانية. ويركز ديلسى فى تطبيقه الهرمنيوطيقى على مفهوم التجربة العلمية ؛ غير أن مفهوم " التجربة العلمية " هذا يعنى أمرين فى آن ، فهو يعنى إمّا :

١- الخبرة أو التجربة بالمعنى المادى للفظ ، وهو أساس العلوم الطبيعية التى تقوم على تكرار الإجراءات ؛ ومن ثم ، تكرار النتائج. أو:

٢- التجربة كخبرة غير متكررة أى: خبرة ذاتية متفردة .

ويتجلى الطابع التجريبى للخبرة العلمية فى دقة التطبيقات التاريخية ؛ فالمؤرخ على سبيل المثال لا يشهد تجارب الأفراد محل الدراسة التى يجريها ، وإنما لديه تجربته الخاصة وإدراكه الخاص للأشياء التاريخية. أى أن الأمر يتلخص فى " تجربة التجربة "[٨].

أما التجربة المعاشة فتردنا إلى كثافة التجربة الإنسانية مقابل التجريد العلمى . هذه التجارب المعاشة لا تتيح فقط لفرد العيش " داخل " العالم وإنما تتيح له أن " يعيش العالم " بصورة حقيقية من خلال تجربة كثيفة تضرب بجذورها فى " عالم الحياة " . من هنا نشأت "الدائرة الهرمنيوطيقية " التى تجعل الفرد يتصور تجربته تبعا لمنهجه فى تصور الحياة فى كليتها ، وتصوره لحياته فى مجملها، فى ضوء تأويله لتجاربه المعاشة. فتصبح الحياة باختصار "رؤية " تأتى من خلال " أجزاء "، وتصبح التجارب المعاشة " خبرات " مجزأة (فى إطار ظروف مكانية وزمانية) ندركها من خلال وحدة شاملة.

وبهذا، حقق ديلسى قطيعة ابستمولوجية كبرى مع فكر هيجل؛ فقد قلب "روح" هيجل رأسا على عقب ، ليس بهدف الإشارة إلى التجارب العلمية كطريق إلى معرفة مطلقة، ولكن للإشارة إلى تجارب معاشة تضرب بجذورها فى "عالم الحياة " وتعكس جملة تجلى الفكر التاريخى.

٣- الأسس النظرية للهرمنيوطيقا : بين " الحقيقة" و" المنهج"

كانت هرمنيوطيقا شليرماخير وديلسى الرومانسية ضرورية ولكنها لم تكن كافية. وحينما قرأ جادامير الفكر الهرمنيوطيقى بداية من شليرماخير وحتى ديلسى انتقد صرامة المنهج الذى يقوم عليه ، حيث اكتفى بالموروث اللغوى والتاريخى لفهم النصوص وتقييمها. ويعد كتاب جادامير: "الحقيقة والمنهج" تاريخا نقديا لهذا الموروث الهرمنيوطيقى. ويبقى البعد الظاهراتى والتاريخى للفهم حجر الزاوية فى فكر جادامير الهرمنيوطيقى.

والفهم نوعان ، فهو إمّا : -

١- إدراك محتوى الحقيقة أو إدراك حقيقة شئ ما. أو:

٢- فهم نوايا المؤلف من خلال معرفة الظروف النفسية والحياتية التى تحكم تأكيده شيء ما أو فعله إياه بجوهر هذا التأكيد أو الفعل ذاته .

وتفسير الظروف التى أفرزت الخطاب والفعل يجنبنا أى لبس وبخاصة حينما يتعذر علينا إدراك معنى الخطاب أو الفعل؛ فالفهم يجنبنا الالتباس : " والتوصل إلى فهم متبادل هو دائما فى حد ذاته توصل إلى تفاهم حول شئ ما "[٩] .

وهرمنيوطيقا جادامير لها طابع تربوى : فهى تهدف إلى إبراز حقيقة لا تنفصل عن مبدأ معيارى ما من أجل فهم هذا المبدأ والتعلم منه . أى أنها تبحث بالفعل عن الأوليات والأصول التى هى أساس أى خطاب أو فعل.

فالعودة إلى " أصل " الشيء ذاته فى ظاهريته هى محرك فكر جادامير الهرمنيوطيقى. وهو - فى هذا - وفىٌّ لمعلمه هايدجر الذى سعى فى كتابه المؤسس: " الوجود والزمن " إلى تقييم الأصل الظاهراتى الذى يعد تحولا أنطولوجيا للفهم الذاتى. ويرى جادامير أن الهرمنيوطيقا الرومانسية

أضاعت وقتا فى البحث عن علاقات خفية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية لربطهما من خلال تطبيقات تجريبية لجعلها تتسم بالموضوعية. فالحقيقة أن البحث عن حقيقة علمية يمكن تطبيقها على العلوم الإنسانية لم يقد بالفعل إلى شئ. وقد سعى جادامير إلى إحلال مبدأ التناهى محل الحقيقة المعيارية غير المشروطة ، هذا المبدأ الذى استلهمه من بنية الأحكام المسبقة[10]. وقد برهن هايدجر على تناهى " الوجود الحاضر فى العالم" فى علاقته بالعالم وتجربته فى الفهم الذاتى. أما جادامير فلم يلجأ إلى العلوم الإنسانية إلا لبيان تناهيها واستحالة إيجاد مبدأ كونى صالح لجميع العلوم.

كانت عودة جادامير لهذه العلوم سبيلا لنقد منهجيتها ـ كما تم تصورها وتطبيقها بدقة فى القرن التاسع عشر ـ لاسيما مع النجاح المدوى الذى حققته وضعية أوجست كونت. وقد وقع أخيرا اختيار جادامير على عالم الفيزياء القدير هارمان هلملتز الذى فكر طويلا فى العلاقة العلمية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية ـ التى تقوم أساسا على الاستقراء المنطقى الذى يبحث مع بداية الملاحظة التجريبية عن قواعد وقوانين عامة ـ بينما تقوم العلوم الإنسانية على الاستقراء الجمالى ، أى: على الحس والحدس و الحساسية الداخلية. وتتضح علمية العلوم الإنسانية من خلال تصور التكوين الحدسى والفكرى. ولم تسفر جميع الجهود التى قام بها درويسن وديلسى وميتش عن شئ مرض، فقط كان عليهم جعل كل ما ينفلت من العلمية، بالمعنى المباشر للفظ ، صارما ودقيقا علميا. ويخلص جادامير إلى أن خصوبة العلوم الإنسانية وابتكاريتها هى نتيجة لحدس العقل وحيويته[11]. فلو أن هناك منهجا للعلوم الإنسانية فلا يمكن إلا أن يتمثل فى الروح الرومانسية والمثالية ـ كما وضعت فى القرن الثامن عشر خلال عصر التنوير ـ هذا المنهج هو ـ فى المقام الأول ـ إنصات شعرى للفهم الذاتى فى إطار قواعد استخدام العقل الصارمة بصورة عقلانية وعقلية. وهو المفهوم الذى يصل إلينا من خلال عبارة إيمانويل كانط الشهيرة " ليكن لديك الشجاعة على الاستعانة بفهمك الخاص"[12].

ويرى جادامير أن اكتشاف الحقيقة فى العلوم الإنسانية يأتى من خلال إصغاء يقظ للتراث[13] الذى لا يمثل بأى حال عائقا معرفيا فى سبيل الفهم الذاتى للعلوم الإنسانية ، بقدر ما هو بعد ضروى ولحظة حاسمة كاشفة لحقيقة لا تنفصل عن الموضوع. هذه الحقيقة تتكشف من خلال الدراسات النقدية والتقيمية التى يجريها الباحث فى مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية التى تظل مرآة تعكس للباحث إمكانياتها الفكرية وحدودها النظرية المحتملة ، وترده لذاته مرتكزة إلى التراث الذى تعده أساسا لفهم الذات وحدودها .

وكما أشرنا من قبل ، يرى جادامير أن التاريخانية والموضوعية يختزلان، بل يدمران، الأفكار المسبقة التى تصبح عوائق لابد من إزالتها للوصول إلى الموضوعية. ويقترح جادامير إعادة بناء هذه الأفكار وتطويرها وإحداث ثورة بها أو حتى ترويضها لتقوم بدور نشط فى بناء تصورنا عن العالم وفهمنا للأشياء ، وهى بعيدة كل البعد عن أن تكون صورة لتخيلات نابعة من ذاتية متعالية. فالأفكار المسبقة كما يتصورها جادامير قبل كل شئ " مشروع " أو: أولويات يتم تحديدها لترشدنا إلى تصور العالم وفهم ما يمثله لوعينا.

نحن ـ إذا ـ بصدد حدس يبرز رؤيتنا للعالم ويحدد استبطاننا للمعنى انطلاقا من أشياء سابقة كاشفة. وطبيعى ألا تكون الأفكار المسبقة جبرية تسجننا فى إطار محدودية رؤية قاصرة، ولكنها تستلزم دائما تصحيحا لها وإعادة إقرار لصلاحيتها تبعا لاكتشاف آفاق جديدة للمعنى والفهم. ويبقى اقتراح جادامير محدودا لأن توقع الأفكار المسبقة وتوجيهها لا يتم بعيدا عن نظام إحالى ملزم متمثلا فى الأيديولوجيات والتراث والمعتقدات والأحداث وغيرها[14]؛ فهو كامن فيها محدد لها مما يمنع المرء من ممارسة قدرته على الحكم على الأشياء المعرفية بحرية . ومع هذا ، يرى جادامير إمكانية صنع نسيج من الأفكار المسبقة داخل حقل اجتماعى ملزم من خلال فاعلية مبدأ: " عمل التاريخ " . ففى فلسفة التاريخ نقرأ:

إن العمل الفعلى هو الذى أفرز الأعمال والآثار التى يتشكل منها التراث المكتوب وذلك من خلال الابتكار والإنتاج عبر التاريخ. هذا المبدأ يشير أساسا إلى إمكانية تطبيق الحقائق التى اكتشفها التراث وأنتجها على اللحظة الراهنة. إنه - إذًا - عمل التاريخ وإنتاجيته اللذان يتشكل الوعى الفردى والجماعى بداخلهما، صانعا حقيقة التراث ، أو " أنماط الوجود" من أجل تحديد أنماط الفهم. وعمل التاريخ هو - فى الواقع - إدخال الوعى فى الصيرورة الدائمة للمهمة التاريخية انطلاقا من عنصرين أساسين:

١- كشف وضعنا الحالى (أو الحاضر الحى كما يقول هوسرل) من خلال إشكالية تحدد المعانى التى ننتظرها وكذلك طموحاتنا الفعلية. أى أن الفعلية التاريخية تبرز باختصار حساسية الوعى وتوجهه.

٢- إدراك تناهينا وحدودنا النظرية والإدراكية؛ فمبدأ عمل التاريخ يعنى بالتالى الاختراق الداخلى للآفاق كما يقول جادامير. هكذا تتحقق أخلاقيات الحوار بين الماضى والحاضر، بين التراث والمعاصرة ، وتلتقى حقيقة التراث ،التى تم اكتشافها، والحقيقة المنتجة التى يتم إسقاطها فى الحاضر. ويكون الفهم فى هذا السياق هو فن ترجمة حقائق التراث لتقييمها وتطبيقها على اللحظة الراهنة.

٤ - عالمية الهرمنيوطيقا : الفهم والحوار

نستطيع القول - إذًا - إن المصطلحات المحورية أو المادة الخام التى تتشكل منها هرمنيوطيقا جادامير تتمثل فى الفهم والحوار والتفاهم . هكذا يصبح الفهم المفتاح الهرمنيوطيقى الذى يفتح المعنى ويكشف آفاق الماضى والحاضر بتعدديتها وتشابكها. وتتجلى إرادة الفهم ورهانات المعنى فى أن فهم المعنى داخلى، أما التفاهم بين الماضى والحاضر فخارجى. فإذا كان الفهم هو فن تطبيق المعنى الذى اكتشفناه على موقفنا، فهذا يعنى بالأحرى أنه فن صياغة إشكالية للحاضر، وصياغة جدلية السؤال والجواب بوصفها تساؤلاً دائمًا وغير مكتمل نطرحه على حاضرنا. أى أنه ليس "استجوابا " بين الماضى والحاضر تحكمه ضغوط ورؤية رتيبة لابد أن تطبق بحذافيرها على الوضع الحالى ، وإنما هو " تساؤل" متبادل ومثمر يبرز حقائقهما المتبادلة . أما الفهم فتطبيق دائم ، لأن تأويلنا يعتمد دائما على سؤال نطرحه على أنفسنا بشأن مسألة تخصنا ، ثم يأتى نص فيتيح لنا إجابة على هذه المسألة من خلال فهمنا له. والتطبيق هو الشق الثانى لتصور الأفق الذى طرحناه: فموقفنا قياسا إلى الحقيقة التى نفهمها يلزمنا بعدم البقاء فى وضع خارجى تماما عما فهمناه[١٥].

وتلعب اللغة دورا كبيرا فى عالمية هرمنيوطيقا جادامير. فهى - بالنسبة له - ليست مجرد نظام لغوى يخضع لبعض القواعد وبه جلاء داخلى ، ولكنها فى الأساس " حوار" وعلاقة "بالآخر وبالغيرية". ويبقى الحوار بالنسبة له علاقة ضرورية لا غنى عنها للتغلب على الخلافات، وإرساء مبدأ الفهم كاشتراك ومشاركة. فكل حوار حقيقى يقتضى أن ننحنى أمام الآخر، وأن نولى وجهة نظره الأهمية الحقيقية الواجبة ، وأن ننفذ إلى عقله، ليس بهدف فهم الشخص، وإنما بهدف فهم ما يقوله. وعلينا أن ندرك مدى صلاحية وجهة نظره حتى يكون بيننا تفاهم حول المسألة المثارة". [١٦] ويعد الجدل أساس كل حوار ، والمقصود هو جدلية السؤال والجواب ، كفعل غير مكتمل. فيتعين ، من ناحية ، الإنصات إلى الصوت الداخلى؛ فهو انطباع سيتحول إلى تعبير. ويتعين كذلك ، من ناحية أخرى ، التواصل مع الآخر ، من خلال رغبة فى الحوار والفهم. ومن هنا ، تظل اللغة مجالا للتواصل الفردى (من خلال الحوار مع الذات والوعى الداخلى) والتواصل الجماعى (من خلال الحوار والتفاهم) . وعالمية الهرمنيوطيقا تعنى فى النهاية تكوين الخبرة الفردية والجماعية فى " عالم " التأويل، أو التأويل باعتباره "عالما" للبعد التاريخى والجمالى واللغوى فى التجربة الإنسانية: " ففعل اللغة لا يتم من خلال القول ، وإنما من خلال الحوار"[١٧]. وباختصار ، فإن عالمية هرمنيوطيقا جادامير لا دخل لها ببنية اللغة من حيث هى عبارات منطقية

وأبـنية نحويـة، وقواعـد تركيـبية وغيرها ، ولكنها تقوم على بعدها "التداولى" و "التواصلى". وقد ذهـب جـادامير إلى حـد اعتبار " أن الكائن الوحيد الذى يمكن أن يفهم هو اللغة". هذا الاستنتاج كـان محـل نقـد هابـرماس الـذى وصف هرمنيوطيقا جادامير أنها مثالية لغوية. وتعليقا على هذا حاول جادامير أن يوضح أنه لا يمكن استنفاد منابع اللغة ، أو أنه لا يمكن للغة أبدا أن تقول كل ما عليها قولـه ، ولكن تظل هناك دائما إمكانيات وطاقات داخلية كامنة فى القول يمكن إبرازها. كمـا أنـه لا يمكن التعبير عن اللغة أو تحديدها من خلال الكتابة فقط لأنها تتخطى حدود التعبير والكتابة لتلعب من خلال الحوار والتفاهم دور الوسيط بين الأفراد ، وبين الماضى والحاضر.

والفهـم هـو المحـرك الأساسـى لأى تواصل أوحوار ممكن ، وهو يتيح بشكل عام درء أى رغـبة فـى السيطرة ، أو محاولـة ادعـاء حقيقـة واحدة لا ثان لها. كما أن الحوار ليس رغبة فى السيطرة المعرفية ولكنه يعكس الحقيقة كاشتراك جماعى ومشاركة فى إنتاج المعنى . فالحوار ليس "إرادة قوى" ولكنه: " رهان معنى " محل تقييم دائم وتحديث لمعناه بحيث يلائم اللحظة الراهنة. ومـن هـنا تـبدو الحقيقـة مشاركة إبداعية، بعيدة كل البعد عن أى افتراض أو تملك. وهى ليست لحظة متعالية أو مطلقة أو منغلقة ولكنها إبداع دائم للقيم والمعانى والرؤى التى يتم ـ دائما ـ إعادة النظر فيها ونقدها.

خاتمة

فـى هـذه الدراسـة، حاولـنا تقديـم الخصـائص العامة لعالمية هرمنيوطيقا جادامير . وهى بالطبع لم تستوف الموضوع ولكننا حاولنا فقط من خلالها إبراز ملمح أساسى لفكر جادامير الفلسفى متمثلا فى معنى عالية الهرمنيوطيقا.

قـبل أن ينشـر كـتابه: " الحقيقـة والـمنهج " عـام ١٩٦٠ اقـترح جادامير ـ فى البداية ـ العنوان التالى : " الحدث والفهم" ثم تركه إلى " نحو أساس هرمنيوطيقا فلسفية " ولكن الناشر لم يعلن عن الكتاب فى الصحافة معللا أنه ليس للهرمنيوطيقا تأثير على الدراسات الأدبية والفلسفية ولكنها تنتمى لما يدرس فى كليات علم اللاهوت. ثم استقر اختيار جادامير فى النهاية على عنوان لـه قـيمة معـرفية وتاريخية وهى الجدل بين " الحقيقة " و" المنهج" ، استلهمه من عنوان لجوته "الشعر والحقيقة " . فحول المنهج والحقيقة تكونت هرمنيوطيقا جادامير.

من الصعب علينا فى هذا المقام استعراض تاريخ الهرمنيوطيقا منذ العصور القديمة بدءا من أرسطو وأورينجين وأوغسطينس وحتى العصور الحديثة مع شليرماخير وشليجل وديلسى وهايدجر، مـرورا بالعصور الوسيطة مع لوثر وفلاسيوس ودانهاور وكلاينيوس وماير،[١٨] وربما جعلناه موضوعا لدراسة أخرى. ولكن النقطة الكبرى التى نود أن نعرض لها فى ختام هذه الدراسة هى أن جدلية الحقيقة والمنهج شغلت الذهن العلمى والمنهجى منذ القرن التاسع عشر.

فالحقيقـة جـزء لا يـتجزأ مـن المـنهج. وأى رؤية للعالم أو إنتاج للمعنى لابد أن يمرا من خـلال تطـبيق صـارم للمـنهج. ويـنـتقل جـادامير من المنهج إلى الحقيقة لا ليثبت استقلالية حقيقة مـتعالية غـير مشروطة وإنما ليثبت إمكانية كسر حقيقة معيارية بإقرار حقيقة هى علاقة مع الآخر وحـوار غـير منـته بـين " نحن"، و" التراث". أى أن الحقيقة تحمل داخلها المنهج وتتجاوزه إلى عـالم أرحـب من الفهم والتفاهم (ومن هنا كانت عالمية الطرح الهرمنيوطيقى) فإذا كانت الحقيقة كما يراها جادامير هى عالم تنويرى للموقف الحاضر قياسا إلى الماضى، فهى ـ إذا ـ عالم من الفهم بـين التراث والمعاصرة. ووجود الحقيقة فى المنهج هو وسيلة لقبول اللغة بوصفها حوارًا، والانتظار بوصـفه تفاهما، والفهم بوصفه مشاركة دالة وعلاقة الأنا بالآخر " ونحن" بالتراث. وإن كل وجود هو " وجود من أجل الحقيقة " توجهه إرادة الفهم ، وأخلاق الحوار.

الهوامش :

١- يرى فيليب هانيمان واستيل كولينج أن الهرمنيوطيقا ليست علما. ارجع إلى أعمالهما :

·Introduction à la phénoménologie, Armand Collin, Paris 1997. p. 153

وكذلك إلى الشرح الوافى فى هذا الصدد لـ:

- Jean Grondin, Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmastaldt, 1991

وهـذا يعـنى أن الهرمـنيوطيقا تقـنية لفـك شـفرات القـراءة أكثر منها نظرية مجردة ، وهى إذا فن له تقنية وأداة للبحث والتفسير.

2 – Friedrich Schleiermacher, Herméneutique, trad. et introd. de Marianna Simon, avant-propos de Jean Starobinski, Genève, Labor et Fides, 1987,p. 104

3 – Hans-Goerg Gadamer, La Philosophie herméneutique, avant-propos, traduction et notes par Jean Grondin, Paris, PUF, 1996, p. 83

4- Schleiermacher, Herméneutique, idem, p. 77

5 – Idem., p. 157

6 – H.G. Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 1960, p. 169

7 – Gadamer, La philosophie herméneutique, idem, pp. 93-94

٨- طبقا لـنظرية ديلسـى يضع المؤرخ تصورا للتاريخ من خلال إدراك ما يمكن تسميته "إدراك الشىء التاريخى" وهى خبرة حيوية يشهد المؤرخ على فاعليتها. من هنا نستخلص أن ديلسى كان أقرب إلى نيتشه منه إلى هيجل. " أسـلوبنا فى تصور العالم ليس نتاجا للفكر ، كما أنه لا ينشأ فقط عن رغبة فى المعرفة ، بل يتكون من سلوكنا إزاء الحياة ، ومن الخبرات التى صنعناها منها ، ومن بنية هذه الكلية التى هى حياتنا النفسية. "

٩- جـادامير " الحقيقـة والمـنهج" ص ١٦٨ . طـبقا لفينوميـنولوجية هوسـرل " الإدراك هـو إدراك شىء" ، وفى هرمنيوطيقا جادامير " الفهم هو فهم شىء. "

١٠- انظر التالى .

11– Cf. Gadamer, Wahrheit in den Geisteswissenschaften, in Gesammeltem II p 38

12 – Cf. Michel Foucault, " Qu'est-ce que les lumières?" Cours au collège de France, 1983, in Magazine Littéraire, n. 207, mai 1984, p. 35-39

13 – Cf. Gadamer Wahrheit in den Geisteswissenschaften, idem., p. 40

14 – Cf Jüregen Habermas, Zur Logik der Soziawissenschaften 1967.

15 – Yashar Saghaï, " La vérité comme dialogue et entente chez Gadamer" revue "Idées", n 1 . février 1998, Paris, p. 19. Cf. Gadamer. Wahrheit, idem., p. 359

16 – Gadamer, Wahrheit, idem., p. 363

17 - Gadamer, " Grenzen der sprache" in Evolution und Sprache. Über Entstehung und wesen der Sprache, " Herrenalber Texte", 66, 1985, p. 98.

٢٨- بالنسبة لتاريخ الأفكار الهرمنيوطيقية ارجع إلى

Jean Grondin, Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmstadt, 1991;

وإلى نفس الكتاب بالفرنسية:

L'Universalité de l'herméneutique, PUF, Paris. 1993 et R.E. Palmer, Hermeneutics. Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, Evanston, Northzestern University Press, 1969

ببليوجرافيا:

- L'Art de comprendre: écrits. vol . 1, Herméneutique et tradition philosophique. Aubier, 1982.
- L'Art de Comprendre: écrits vol. 2, Herméneutique et champ de l'expérience humaine. Aubier, 1991.
- Vérité et méthode: Les grandes lignes d"une herméneutique philosophique Seuil, 1996 (une traduction partielle a paru au Seuil en 1976).
- Par ailleurs, en éditions récentes:
- Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan. Actes Sud, 1987.
- Années d"apprentissage philosophique. Critérion, 1992.
- L'idée du bien comme enjeu Platonico-aristotélicien. Vrin, 1994.
- Langage et vérité Gallimard, 1995.
- Le Probléme de la conscience historique. Seuil 1996.
- La Philosophie herméneutique. PUF, 1996.
- Herméneutique, esthétique, philosophie. Fides, 1998.
- Herméneutique et philosophie. Beauchesne, 1999.
- Philosophie de la santé. Grasset, 1999.
- Nietzsche l'antipode: le drame de Zarathoustra. Allia, 2000.
- L'éthique dialectique de Platon.
- actes Sud, 2001.
- Au commencement de la philosophie: Pour une lecture des présocratiques. Seuil, 2001.

بروسبيرو فى أفريقيا :
استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار

تأليف: توماس كارتيللى (*)
ترجمة: محسن مصيلحى

لم يكن هناك أى جزء من البيت يحمل بصمات ذوقه الشخصى أكثر من مكتبته
(عن سيسيل رودس(**): Lockhart and Woodhouse, 1963)

سوف يكون من السهل على المثقفين خريجى الفنون أكثر من غيرهم فهم مايقصده شولتز وزير الخارجية الأمريكية فى تعليقه على سياسة أمريكا تجاه نيكاراجوا حين يقول مؤكدا إن أمريكا لن تكون "هاملت الأمم"، لأنه من المفترض أن غالبيتهم تشاركه الفهم الشائع لهاملت كشخصية "لم تستطع أن تقرر أمرها"، (مع مايترتب على ذلك من تداعيات مهلكة)(1). وتذكر الجثث المتناثرة على خشبة المسرح فى ختام المسرحية يساهم فى خلق الألفة مع الأحداث السياسية الراهنة لأمريكا اللاتينية، وكلاهما يؤكد أنه إذا كان توحيد أوصال الدانمرك يستلزم فورتنبراس القوى فإن أمريكا قادرة على لعب مثل هذا الدور. فى مثل هذه الصفقات السياسية يلعب شكسبير دور المصدر الحصين للحكمة الأخلاقية والآراء الصائبة، أو المقياس الدقيق ليس فقط لما هو صحيح وعادل بل أيضا لما هو ضرورى وعملى. إن اسمه يسبغ الاحترام والأمانة الأخلاقية على المواقف التى يود المتمسحون فيه تمريرها.

إنى أطيل فى هذا الاستطراد فى بداية بحثى عن العاصفة لأننى سوف اهتم فيما هو آت بـ "إعادات كتابة" شكسبير، الأقل وضوحا من هذا المثال، ومايترتب على مثل هذه الممارسات فى الواقع العملى. كما أننى أود من البداية أن أوضح النتائج الإيديولوجية المترتبة على قراءة، وإساءة قراءة، نصوص شكسبير. وأنا استعير تعريفى الإجرائى للأيديولوجية من لوى التوسير الذى كتب يقول "إن الرجال لا (يقدمون لأنفسهم) شروط وجودهم الحقيقية، عالمهم الحقيقى، فى شكل أيديولوجية، لكن أول شىء يقدم لهم هناك هو علاقتهم بتلك الشروط" (164 و 1971). وإذا ماطبقنا تلك الرؤية على مقولة شولتز وزير الخارجية عن هاملت فإنه يمكن تفسيرها بأنها انعكاس لما أضفته قراءته على المسرحية، أى أنها نتاج لما يضفيه هو (أو يظن أن شكسبير يضفيه) على الشخصية الرئيسية من صفات مثل الجبن والتردد. والنجاح السياسى لقراءته تلك يعتمد على مدى انسجامها مع الطريقة التى يتم بها تدريسها أو بثها إلى قرائها. كما تعتمد أيضا على مدى توافق القواعد الأدبية للمؤسسات التعليمية البريطانية والأمريكية مع وجهات النظر السياسية السائدة فيما يتعلق بالتدخل الأمريكى فى الشئون الداخلية لدول العالم الثالث. إن قراءة شولتز، باختصار، لاتتوافق بالضرورة مع نص هاملت ذاته، ولا حتى مع مقاصد شكسبير الغامضة فى مسرحيته. إنها، على العكس، تمثل دليلا على الادعاءات السياسية التى تنتج عنها.

(*) أستاذ مساعد للأدب الإنجليزى ورئيس قسم الدراسات الإنسانية بكلية مولنبرج. وقد نشر كارتيللى دراسات عديدة عن دراما عصر النهضة، ويعد كتابا عن مارلو وشكسبير وسيكولوجيا التجربة المسرحية. ويعد هذا المقال نتيجة لاهتمامه المكثف بأدب مابعد الاستعمار وآثاره فى فهم ممارسات الحضارة الغربية، وقد قدم إلى حلقة بحث عن شكسبير والأيديولوجيا، وكانت موضوع مؤتمر شكسبير الدولى الذى عقد فى برلين عام ١٩٨٦. وقد قامت Jean Howard و Marion O'Connor بإعداد هذه الدراسات فى كتاب Shakespeare Reproduced الصادر عن Methuen عام ١٩٨٧ (المترجم).

(**) سيسل رودس : (١٨٥٣ - ١٩٠٢) هو واحد من أعظم المساهمين فى بناء الإمبراطورية البريطانية، كان يؤمن بأن الأنجلو - ساكسون هم أرقى الأعراق، ولهذا ساهم بفعالية فى الاستكشافات الجغرافية. امتلك مناجم الماس ضخمة، وعمل بالسياسة حتى أصبح رئيسا لوزراء أفريقيا الجنوبية عام ١٩٨٠ (المترجم).

من الواضح أن **هاملت** الذى لايستطيع أن يتخذ قراره مختلف تماما عن **هاملت** الذى قرر، لأسباب وجيهة، ألا يفعل ماطلب منه الأب الشبح أن يفعل، وعن مايمكن لفورتنبراس، الأقل حيطة، أن يفعل لو كان فى موضع هاملت. وإذا كان هذا مدخلنا فإنه يمكن القول إن هاملت هى مسرحية عن محاولة فرد مغترب السيطرة على مصيره فى مواجهة القهر الأبوى الذى يعتبر أن الانتقام هو حل "طبيعى" لمعضلته. وأن التأخير انحراف "غير طبيعى" عن أداء الواجب الاجتماعى الذى تلبس قوة الحقيقة الأخلاقية. هاملت هذا هو الذى يسبح ضد موجة أيديولوجية لايبدو أنها، وياللغرابة، قد تغيرت كثيرا خلال ٣٨٦ سنة، أى منذ العام الذى قدمت فيه المسرحية أول مرة. ولو كان هذا هو هاملت الذى تم تقديمه رسميا إلى الشاب جورج شولتز وإلى مجتمعه الكبير لأصبح من المعقول أن يقوم وزير الخارجية بتأكيد روابط أمريكا بهاملت الذى يختار **ألا** يلعب دور البطل فى مأساة الانتقام الدموية، باسم أمريكا التى تختار **ألا** تتدخل فى الشئون الداخلية لدولة أخرى.

إن السيناريو الذى اختلقته يبالغ بوضوح فى قياس قوة تأثير الفن على شاغلى الوظائف العليا. لكن ليس من الغريب القول إن قراءة وبث بعض النصوص ذات القيمة الثقافية المتميزة (وليس هناك نصوص غربية أكثر تميزا من نصوص شكسبير) تلعب أدوارا مؤثرة فى تطور تلك النماذج المتخيلة للعالم الحقيقى الذى يسميه التوسير أيدولوجيات. لكن هذا لايعنى أن نصوصا مثل **هاملت** هى ذاتها نصوص خالية من الأيديولوجية وأنها، بالتالى، لاتحمل وزر الأسلوب الذى تستخدم به. ففى الحقيقة فإن هاملت يحتج كثيرا على تردده لدرجة أن الإنسان لايمكنه تجاهل الأهمية الدرامية لهذه الصفة البارزة فيه. وعلى نفس المنوال فإننى سأقدم وجهة نظرى فى أن مسرحية **العاصفة** تعد طرفا مسئولا عن القراءات الكثيرة التى تمت بها وعن "إعادات كتابتها" فيما يتعلق بمساهماتها الجنينية فى تطور الأيدولوجيا الاستعمارية التى كانت تقرأ فى سياقها.

لاشك أن كثيرين يمكن أن يعترضوا بشدة على القول إن "**العاصفة** قادرة على التحدث باللغة الضارية للاستعمار الذى ينوب عن الأنظمة الحاكمة للقوى والقناعات الغربية. ولكن هناك مجتمعًا مفسرًا آخر هو المجتمع غير الغربى الذى ينظر إلى **العاصفة** باعتبارها مجسدة للافتراضات الاستعمارية، ولفترة زمنية طويلة. إن تطور "الآداب الجديدة" فى مجال النقد والإبداع، فى البلدان المستقلة حديثا فى أفريقيا وجزر الهند الغربية قد شهدت الاستخدام المتكرر لمسرحية **العاصفة** بوصفها موقعا لتجسيد وإعادة تجسيد الصراع القديم والمستمر بين المستعمِر والمستعمَر"[٢].

وفى معظم هذه الأعمال الأدبية يتم استبعاد الدراسات البريطانية والأمريكية الحديثة المائلة إلى إضفاء إشكالية على التقييم النقدى التقليدى للعلاقة بين بروسبيرو وكاليبان بهدف استعادة الرسم الصارخ للشخصيتين كسيد وعبد، وبهذا الشكل تظهر تلك العلاقة كنموذج تأسيسى فى حلقات تاريخ الاستعمار الأوربى[٣]. فى هذا السياق فإن كتابًا مثل الكاتب الكينى نجوجى وا ثيونجو وكاتب جزر الهند الغربية جورج لامنج يستخرجون من تجاربهم الذاتية المباشرة مع الاستعمار مفهوما عن شكسبير يبرزه مؤسسا ومنتجا للأيديولوجية الأبوية التى تمثل قاعدة قوية للأهداف المادية للاستعمار الغربى. وهكذا فإن نجوجى يعرض فى روايته **حبة القمح** Grain of Wheat (١٩٦٧) خطة وحشية لموظف بريطانى مستعمِر (وإن تكن "حسنة النية" من وجهة نظره) لكتابة كتاب عن تجاربه فى كينيا تحت اسم "بروسبيرو فى أفريقيا". وتتبع خطى هذه الشخصية نحو هدفها يستحق النظر المتأنى:

> **بعد الحرب عاد إلى دراسته المضطربة فى اكسفورد. وهناك . وجد نفسه مهتما بتطور الامبراطورية البريطانية. فى البداية كان اهتمامه هو اهتمام المؤرخ المحايد، لكن الانزلاق إلى قصائد ريديارد كبلنج، صدمه بوميض مفاجئ، بضوء ينبثق. لقد نظر إلى نفسه باعتبار أنه رجل الأقدار، رجل مؤهل لأشياء كبرى فى المستقبل. ثم درس أعمال وحياة لورد لوجارد. ثم تسببت مقابلة عابرة له مع طالبين أفريقيين فى بلورة رغباته فى عقيدة متكاملة. لقد تحدثوا فى الأدب والتاريخ والحرب، وكانوا ثلاثتهم مملوئين حماسة بخصوص التبشير البريطانى فى العالم. وقد أظهر الطالبان الأفريقيان، اللذان قدما من قبيلة كبيرة مما كان يسمى ساحل الذهب، قدرة على استيعاب التاريخ، والأدب، وذلك ملأ توموسون بالتعجب والتقدير . فها هما أفريقيان لايختلفان عن البريطانيين فى الملبس واللغة والقدرة العقلية. أين إذن اللاعقلانية واللاتساوق والإيمان بالخرافات الذين تتسم بهم**

العقلية الأفريقية والشرقية؟ لقد حلت محلها المبادىء الأساسية الثلاثة للعقلية الغربية: أى مبادىء العقل، والنظام والقياس.
(Ngugi, 1967 [1968, 471]).

إن أول مايصدم القارىء المتمعن لهذا المقتطف هو السمة الكاريكاتورية فى رسم نجوجى لشخصية جون تومسون. فانتقال تومسون من الحياد الموضوعى إلى "الاستغراق الذاتى "عبر وسيط يعد تقليديا مثل قصائد كبلنج يبدو انتقالا غير واقعى، وهى السمة نفسها الواضحة فى تحوله المعتمد على القراءة نحو إعادة تقييم عملية للعبء الملقى على كاهل الرجل الأبيض، وفقا لتعليمات لوجارد، الذى كان أول من مكن البريطانيين من الاستيلاء على نيجيريا. ثم يتم استغلال سذاجتنا أكثر حين يقول إن رد فعله تجاه المقرر الدراسى الافتتاحى عن الاستعمار البريطانى قد أوصله إلى "التعجب والتقدير" لقدرة ذلك الدرس على تحويل الأفريقيين إلى انجليز حقيقيين. إن إعادة تومسون ضبط نظرته الأولى للأفريقيين باعتبارهم أناسًا مختلفين، وبالتالى غير قادرين على التسامى إلى الوضع "المستنير" الذى تتحول عن طريقه المساواة إلى هوية - وبالتالى ينكر على الأفريقيين اكتمال "الآخر" الموازن للدعوى الانجليزية باكتمال الذات - تظهر كأنها نسخة نصية معكوسة للنظرة العرقية المعتمدة على تنميط الآخر[4]. لكن نجوجى يعارض هنا مايمكن أن يطلق عليه الواقعية الجمالية بواقعية تاريخية يستخدمها برشاقة لكى يرسم الصورة الكاريكاتورية ويفلت من الاتهام بها فى الوقت نفسه. فالأشياء التى يمكن أن يعتبرها القارىء المثقف سذاجة تتعدى حدود المعقول هى فى الحقيقة أشياء قارة بقوة فى حقائق وآداب الغرب. والواقع أن مواقف تومسون تعد مظاهر دالة على بعض القناعات الأساسية لصدامات أهل الغرب مع "الآخر" عبر التاريخ الاستعمارى.

إن صورة الأفريقيين الأولى عند تومسون باعتبارهم مختلفين وغير أنداد، مثلا، تسبقها صورة أدبية مؤثرة تتجسد فى شخص بروسبيرو الذى يصر على عدم قدرة كاليبان على انتهاج سلوك متمدين. كما أن لها جذورا أدبية فى قصص دال على عناد الأفريقيين، وهى القصص التى أعادها للوطن بعض المستكشفين الفيكتوريين مثل ريتشارد ف. بيرتون: "إن [الأفريقى] لايرقي إلى مستوى الأوربى فعال الذهن والموضوعى... ولا إلى ... الآسيوى الذاتى والمفكر. إنه يشاطر الأنواع الشرقية المنحطة أسوأ صفاتها - ركود العقل، وتراخى الجسد، والنقص الأخلاقى، والإيمان بالخرافات، والعواطف الطفولية (The Lake Regions of Central Africa, Vol 2, 1876, quoted in Brantlinger, 1985, 179). وإذا مارغب الإنسان فى النظر إلى مثال أحدث عن القناعات الفيكتورية "المؤكدة للاختلافات العرقية فإنه لن يعود إلا لكتابات جورج أورويل الاستعمارية، والذى ينظر إليه بعيدا عن هذه الكتابات باعتباره كاتبا تقدميا. (انظر خاصة إلى رسمه شخصية بيرمانز فى قصة" اصطياد فيل"، ورواية **أيام بورما**). إن سذاجة تومسون، باختصار، عبارة عن عادة عقلية تحكمها الظروف الثقافية والتاريخية، شأن قناعة الأفريقيين بأن التحضر يعنى أن تكون بريطانيا. وكونها تبدو سذاجة كاريكاتورية إنما يدل على مدى الإلحاح العبثى لنماذج المستعمرين النمطية التى انطلقت منها. وهناك ما هو أكثر من المفارقة البسيطة فى أن تلك الحقيقة قد وصلت إلى أذهاننا عن طريق كاليبان أكثر عصرية، وأقدر على "فهم التاريخ والأدب" مما يمكن أن يدعيه جون تومسون. يواصل نجوجى قائلا:

كان تومسون مستثاراً، لأنه كان على وعى بأنه على أعتاب كشف كبير: ماذا كانت طبيعة هذا الميراث بالضبط؟ . لقد كتب فيما بعد يقول: "كان قلبى متخما بالفرحة. فى طرفة عين كنت قد اقتنعت بأن تنامى الإمبراطورية البريطانية هو تطور لفكرة أخلاقية عظمى: وهى فكرة يجب أن تؤدى إلى قيام أمة بريطانية واحدة لأنها تعنى احتواء أناس من كل الألوان والأعراق، وقائمة على المبدأ العادل بأن الناس خلقوا متساوين ."
تحويل الإمبراطورية البريطانية إلى أمة واحدة: ألا يفسر ذلك أشياء كثيرة، لماذا يقدم عديد من الأفريقيين أنفسهم، مثلا، فداء فى الحرب ضد هتلر؟
من البداية، من اللحظة التى وضع فيها يده على قلم ليكتب عن خواطره، تراءى له عنوان مخطوطته. سوف يسميها: بروسبيرو فى أفريقيا.
(Ngugi, 1967 [1968, 47-8]).

وفيما يقوم نجوجي بإعادة قيام تومسون بتطوير "فكرته الأخلاقية العظمى عن الإخاء والمساواة، نجده يتحرك ثانية نحو مجال الكاريكاتير. ومع ذلك فإن هذا النموذج يعالج المثالية الاستعمارية، وليس النظرة العنصرية، باعتبارها موضوع الفحص النقدى، والسبب الذى لايعطى آراء تومسون ما تستحقه من ثناء، بل يجلب عليها الانتقاد، هى أنها مبنية على الإيمان بالتفوق العرقى، تماما مثل مواقفه العنصرية. وفى حين أن هذه المواقف مبنية على الاعتقاد باختلاف الأفريقيين وتدنيهم، وهو اعتقاد يتسق مع الإيمان بالتفوق البريطانى، فإن المثالية الاستعمارية تنطلق من مقولة "محسَّنة" عن الندية الأفريقية، وهى مقولة سرعان ما تتلوث بواسطة الأخلاقيات المجترة التى تتوافق أيضا مع نزعة التعصب العرقى (See Todorov, 1984, 42-3,146) . وهكذا فإن الكاريكاتير هنا يفسح الطريق للمقولات الواضحة بشأن الحقيقة المتوارية خلف مظهر الاستعمار، أو بمعنى أدق، الحقيقة كما يفهمها الآخر المستعمَر، بعيدا عن المقاصد المتشابكة والمعقدة التى تشغل المستعمِر.

ورغم أن البعض قد يعترض على أن ربط تومسون بين **العاصفة** و"الفكرة الأخلاقية العظمى" التى هى بريطانيا العظمى يعد ربطا خاطئا من وجهة النظر النقدية وتنقصه الدقة التاريخية، إلا أن مايجعل هذا التقارب مع نص شكسبير ممكنا ومقبولا ولو ظاهريا هو تكرار نفس التقارب مع سلسلة من النصوص والأحداث التى تتشابه معه بدرجات متفاوتة، أو تكرره، أو تتنبأ به. ومن خلال التفاعلات المعقدة بين النصوص والملاحظات الذاتية التى شكلت جميعها مشروع تومسون يبدو نجاح بريطانيا المزعوم فى ضم المتطوعين الأفريقيين للخدمة العسكرية كأنه تعويض عن محاولة بروسبيرو الفاشلة لجعل كاليبان أكثر تحضرا (بمعنى دفع كاليبان لتنفيذ مايوكل إليه بإرادته) فى إطار فكرة أخلاقية. والنجاح فى هذا المضمار يعنى إمكانية منح بروسبيرو فرصة ثانية فى أفريقيا. كما أنها تعنى أيضا فرصة ثانية للأدباء المؤيدين حقيقة للفكرة الأخلاقية العظمى التى يربط تومسون بينها وبين بروسبيرو على سبيل الخطأ (أم الرجم بالغيب؟). إن مارلو، وإلى حد أبعد شخصية كيرتز، فى قصة كونراد قلب الظلمة Heart of Darkness ـ الذى يعد أكثر النصوص الاستعمارية تأثيرا فى الأوساط الأدبية فى أفريقيا مابعد الاستقلال (See Hamner, 1984, Brantlinger, 1985 b) ـ هما اللذان ملآ فراغ الخطوط الخارجية التى كانت معاملة بروسبيرو لكاليبان فى **العاصفة** أول من رسمها. ومع ذلك فإن تومسون لايشير بشكل مباشر أبدا إلى كونراد، (وبدرجة أقل إلى كيرتز) الذى كان بالفعل، إذا كان لتاريخ الأدب أن يحدد ترتيب الوقائع، قد جرب تطبيق فكرته الأخلاقية على أفريقيا وفشل، كما أن كونراد كان قد كشف عن تدهوره الشخصى الأخلاقى والثقافى فى تلك التجربة. إن تومسون لايظهر أى نوع من أنواع الوعى بأن الأفريقيين "الذين قدموا أنفسهم فداء فى الحرب ضد هتلر" قد تم تجنيدهم إجباريا فى الحقيقة، وكأنهم تكرار لشخصية كاليبان. عن طريق مثل هذه الهفوات فى منطق الواقع والخيال يتحدى نجوجى القارىء الغربى المثقف لكى يستحضر فهمه "الأفضل" للتاريخ والأدب ليقوم باستكمال الفراغات فى مقولات تومسون، لكن نجوجى يجعل التحدى أكثر تعقيدا حين يكشف عن فراغات فى استراتيجيات القارىء المفسِّرة ذاتها. فنحن نعلم مثلا أن كيرتز وليس بروسبيرو، كونراد وليس شكسبير، هو الذى يستخدم لغة "التبشيرية المثالية" التى تحتل مكانة سامقة فى خطاب القرن التاسع عشر الاستعمارى. مثل هذه المعرفة تدفعنا إلى "تصحيح" قراءة تومسون الخاطئة لشكسبير عن طريق فك الارتباط الضمنى بين بروسبيرو وكيرتز. لكن نجوجى فى الحقيقة يصر على إمكانية قيام هذا الارتباط الذى نحاول أن نفكه. وهو يعترض على تدخلنا عن طريق تكرار مزج التاريخ الأدبى الواضح بحقائق الاستعمار، وعن طريق التعامل مع كليهما على مستوى الحبكة عن طريق جعل تومسون يعيد تمثيل فشل بروسبيرو فى تحويل كاليبان إلى عبد بإرادته وذلك فى الحاضر الاستعمارى، وعن طريق ربط هذا الفشل بمعاملة تومسون القاسية فيما بعد للعصاة الأفريقيين على طريقة كيرتز.

إن التقدير الكامل لكثافة التناص فى **حبة القمح** يتطلب معرفة أعرض بالرواية مما هو متاح هنا، لكن من الملائم أن نذكر أن تومسون قد أفاق تماما من أوهامه عن أفريقيا والأفريقيين كنتيجة لتمرد قبائل الماو ماو. وإفاقته من هذا الوهم لاتعود مباشرة إلى أحد الكتب بل إلى تحقيق رسمى عن دوره فى موت أحد عشر سجينا فى أحد معسكرات التعذيب التى كان يحكمها. إن ما

كتبه فى إحدى يومياته، والتى يعود تاريخها إلى ما قبل رئاسته للمعسكر، يكشف عن تلبس تومسون التدريجى لشخصية كيرتز، وهى الشخصية القارة من البداية فى مفهومه عن بروسبيرو:

> **لقد قُتل الكولونيل روبسون بوحشية، وقد كان روبسون ضابطا كبيرا فى معسكر رونجى فى مدينة كيامبو. وأنا سأحل محله فى رونجى. لابد للإنسان من أن يستخدم العصا. فلا توجد حكومة تستطيع أن تتحمل الفوضى، ولايمكن بناء حضارة على هذا العنف وهذه الوحشية. إن حركة الماو ماو شريرة، وإن لم تتم السيطرة عليها فسوف يتم القضاء على كل القيم التى ازدهرت عليها حضارتنا.**
>
> (Ngugi, 1967 [1968, 49]).

كما أن هناك صدى أخيرًا لشخصية كيرتز يظهر قبل قتل الأحد عشر سجينا، وهذا الصدى لابد أن يوضح وجهة نظر نجوجى: "كان تومسون على شفا الجنون. كان يصر بأسنانه ليلا ويقول تخلصوا من الهوام. وكان يطلق الضباط والحراس البيض على الرجال. نعم - تخلصوا من الهوام" (P.117) . إن التشابه الكبير بين مقولة نجوجى ورسالة كيرتز الخرقاء "أبيدوا كل البهائم" لاتسمح لنجوجى بتجنب تهمة الصياغة الكاريكاتورية فى هذه المناسبة. لكننى لست مهتمًا بتقييم أسلوبه فى هذه المناسبة قدر اهتمامى بتحديد مصداقية وضعه لشكسبير فى قلب هذا الإجراء التناصى. هل يمكننا القول ببساطة إن الربط بين تومسون وبروسبيرو هو نتيجة للقراءة الخاطئة، وأن إعادة تومسون طرح بلاغة كيرتز، وعنفه هى عرض من أعراض محاولة نجوجى الفظة للكشف عن اعتباطية التمايز الاستعمارى. أم أن علينا أن نسأل إلى أى حد يمكن اعتبار كيرتز نسخة كامنة أو ممكنة أو مجسدة لبروسبيرو؟ هل يخبرنا نجوجى بشىء عن الوظيفة الأيدلوجية لمسرحية العاصفة نحب أن نخفيه، بشىء يمكن أن يساهم فى فهمنا الكامل لإسهام بروسبيرو فى تطور الخطاب والسلوك الاستعماريين؟

بالشكل الذى يرسمه به نجوجى، فإن توحد تومسون مع بروسبيرو ينطلق من أيدلوجية أحادية الفكر، وهى أيديولوجية ليست، ولايمكن لها أن تكون حذرة فيما يتعلق بالتمايز. وعدم قدرة تومسون على استخلاص فاصل أو رابط بين "الفكرة الأخلاقية" التى يربطها بـ "بروسبيرو فى أفريقيا" وأفعاله فى رونجى مقصود بها أن تكون نموذجا ممثلا لقصور ثقافته. إن "الحضارة" هى السلعة المميزة فى كل مناسبة، ومايقف فى وجه هذه الحضارة هنا هو ببساطة عائق يمكن تجاوزه أو تحطيمه. إن المعارضة المباشرة لتوصيف تومسون للحضارة الأوروبية بأنها "مركز الكون وتاريخ الإنسان" هى التى تشكل موقف نجوجى الأيديولوجى: موقف يستقرىء فى إزاحة بروسبيرو لكاليبان التاريخ الكامل للقضاء على الحضارة الأفريقية (Ngngi, 1972, 14, 7 – 11) .

إن تقديم نجوجى قراءته لشكسبير من خلال تومسون والتى يتوحد فيها بروسبيرو - أكثر الشخصيات التى ربطها النقد بمبدعه شكسبير - بكيرتز يدل على محاولة قوية من جانبه لإحداث مواجهة بين المقولات الأوروبية عن التفوق الثقافى مع التاريخ الناتج عن فرض هذه المقولات على المحتلين ثقافيا. وفى اختياره لشكسبير لكى يكون ممثلا لهذه المقولات فإن نجوجى يستهدف استراتيجيا ذلك الوجه من وجوه الاستعمار الذى يواصل مقاومة أى لوم يوجه إليه، هذا الوجه هو مايسمى بالنوايا السامية المظهر. وفى هذا السياق يمكننا القول إنه إذا كان تومسون ونجوجى قد أساءا قراءة شكسبير على الإطلاق، فهما قد فعلا ذلك فى تساوق مع الأسلوب الذى فرض به التاريخ الاستعمارى نفسه على المستعمِر والمستعمَر على حد سواء.

يستطيع الإنسان أن يحرر شكسبير من مثل هذه الأيدولوجيات المتنافسة المتطية له عن طريق استخدام نموذج تطورى لشرح ربط تومسون الواضح بين بروسبيرو وكيرتز. من هذا المنظور ربما يمكن إظهار أن تلبس تومسون الأولى لشخصية بروسبيرو يمثل فى الحقيقة تلبسه لوجه مثالى مبكر من وجوه الإمبريالية الغربية، وأن ترحيبه التالى بـ "المنهاج الخاطىء" لكيرتز يوضح مايحدث لهذه المثالية من تغيرات فى سياق التاريخ الاستعمارى. إن استخدام هذا النموذج يسمح لنا باستعادة العاصفة باعتبارها نصا "بريئا" تاريخيا تم تلويثه بواسطة التطورات التاريخية اللاحقة. كما أنه يسمح لنا ببناء لحظة بريئة فى التاريخ الاستعمارى يمكننا أن نشير إليها بنفس الحنين الذى يظهره بعض المؤرخين فى كتاباتهم عن الاكتشافات الأوروبية المبكرة فى أفريقيا والعالم

الجديد[٥]. لكن التاريخ الاستعمارى لم يعد يُكتب من وجهة نظر العرق الواحد، أى بواسطة الغربيين ومن أجلهم، بشكل يمجد الاكتشاف الجغرافى على حساب البشر المكتشفين. كما أن نجوجى لايقدم تغيرات تومسون فى شكل تطورى: إن كيرتز قار هناك من البداية فى ذلك الإنسان الذى سيكون بروسبيرو. ومن وجهة نظر نجوجى فإن كيرتز الذى ارتكب جرائمه بناء على ادعاء غير مبرر بالتفوق هو امتداد ثقافى وسيكولوجى لبروسبيرو الذى بنى معاملته "المتعالية" لكاليبان على نفس الادعاء. وبمد الخطوط إلى نهاياتها فإن بروسبيرو الذى يفكر فى "أفعال نادرة" لكنه ينفذ عدالة خشنة ضد تابعيه هو امتداد لكيرتز الذى يخمد العادات الوحشية باسم الإنسان والإنسانى كما يعّرفهما هو.

إن مايساهم به بروسبيرو فى إمكانية خلق أمثال كيرتز (أو تومسون أو رودس أو ستانلى[*] فى هذا السياق) هو الأساس المنطقى المتميز ثقافيا الذى يضفى الموضوعية على منهج تقديم "الآخر"، والذى كان دائما ذا صبغة ذاتية، أو بمعنى آخر تقديم حقائق لم تكن يوما تنتمى إلا إلى عالم الخيال. وبرغم أنه من الصعب استخلاص معادلة دقيقة بين منهج كيرتز الخاطئ وقتل تومسون لسجنائه من ناحية أخرى فإن سلوك كل شخصية من الشخصيات ينبع منه، ويتوجه إلى الآخر المحتل باعتباره "شيطانا، شيطانا بالفطرة، لاتستطيع الطبيعة أبــدا أن تؤثر فيـــه" (The Tempest, IV. I., 188 – 9)[٦]. إن التخطيط الأولى يمكننا من رسم صورة سيكولوجية للشخصيات الثلاث، وهى صورة تنبئ عن انتقال من مثالية تؤمن بالتفوق العرقى تنبنى على الاختلاف والجرأة إلى برجماتية تؤمن بالتفوق العرقى تمنطق العنف باعتباره استجابة مناسبة لليأس. وأكثر من هذا، فإن كل شخصية من الشخصيات الثلاث تبرز استجابة من المكن اعتبارها خصيصة من خصائص الاستجابة الأوربية لتجربة الاستعمار. وقد كتب نجوجى فى مكان آخر يقول: "فى قصة بروسبيرو وكاليبان يقدم شكسبير دراميا ممارسات الاستعمار وسيكولوجيته قبل أن يتحول إلى ظاهرة كونية بسنوات" (Ngugi, 1972, 7 – 11) .

تبدو **العاصفة** إذن قادرة على حمل المقولات الاستعمارية من وجهتى نظر كل من تومسون ونجوجى رغم اختلافهما. إن **العاصفة** تقدم، للشخصية والمؤلف على حد سواء، نموذجا أوليا لسياسات السيطرة الإمبريالية ينبنى على موضعة صعوبة التعامل مع العنصر المحلى. إنها تقدم للإدارة الاستعمارية منهجا أبويا يطبق تنويعات من القوانين المستنيرة تتراوح بين الكلمة الناعمة والقبضة المشهرة. لكن قدرة المسرحية على ضبط القياسات المشتركة لطرفين يعدا متعارضى الأيديولوجية لايجب أن يحجب المدى الذى تقاوم به **العاصفة** التبسيط الزائد والإرغام على حمل الوظيفة الأيديولوجية التى أجبرت على حملها. ولتوضيح النقطة التى أشرنا إليها من قبل فيما يتعلق باعتبار تومسون نفسه بروسبيرو فى أفريقيا نقول إن تومسون ربما كان يتصور فى ذلك تنازل ذاته الاستعمارية لكى تتجسد فى شخصية درامية، لكنه كان فى نفس الوقت يسئ تفهم موقف شكسبير فى صياغته لتلك الشخصية. فالمسرحية فى لحظة إنتاجها أول مرة، على سبيل المثال، لم تكن استعمارية بنفس القدر الذى تصوره تومسون ونجوجى عن استقبالها. فبول براون، مثلا، يوضح فى مقالته الحديثة: إن **العاصفة** "ليست مجرد انعكاس للممارسات الاستعمارية، لكنها مداخلة قوية تقتحم الخطاب المتوازن أو حتى المتناقض" (1985, 48) . وهذه المقولة تقدم إعادة تقييم بليغة للمسرحية فى لحظتها التاريخية، وهذا مشجع فى حد ذاته إذا ما أخذنا فى الاعتبار المدى الذى يذهب إليه شكسبير فى إضفاء الرحمة والحق على الأصوات المستعمَرة، وهو مدى لاحظه عديد من الدارسين. كما أن ملاحظة فرانسيس باركر وبيتر هولم الحديثة هى أن "مسرحية بروسبيرو **والعاصفة** ليستا بالضرورة نفس الشئ"، وبالتالى فإن بروسبيرو كثيرا مايكون موضع الفحص النقدى لشكسبير. هذه المقولة يمكن أن تصحح موقف هؤلاء الذين "يظنون أن صوت بروسبيرو يحمل المقولات المباشرة والمعتمدة لمبدعه" (1985, 199)[٧].

يقدم نجوجى تماهى تومسون فى بروسبيرو باعتباره اختيارا منطقيا، إذا ما أخذنا فى الاعتبار الإمكانات المتاحة فى جعبة المنظومة الاستعمارية التى تحتل **العاصفة** فيها مكانة

---

[*] المقصود هو هـ . م. ستانلى (١٨٤١ ـ ١٩٠٤) من أهم مستكشفى أفريقيا، وأهم إنجازاته اكتشاف وتنمية الكونغو، كما أسندت إليه مهمة العثور على ليفنجستون فى البحيرات الأفريقية، ومعه اكتشف بحيرات تنجانيقا، ثم استكمل استكشافاته لمنابع النيل ـ خاصة بحيرة فيكتوريا (المترجم).

راسخة، بالإضافة إلى بعض النصوص الجنينية الأخرى مثل **قلب الظلمة** . وموقف شكسبير من بروسبيرو لايكفى لتبرير تلك المقولة، شأن موقف كونراد من كروتز، وهو موقف بنفس التعقيد. فإذا أخذنا فى الاعتبار موقف نجوجى ككاتب أفريقى ملتزم سياسيا، فإن الفارق الزمنى بين **العاصفة** و **قلب الظلمة** لا أهمية لـه، والفارق بين بروسبيرو وكيرتز يمكن تجاهله، طالما أن كلا منهما يساهم فى مشروع استعمارى مشترك لم يعرف عنه إلا نادرا أنه يفرق بين رعاياه المستعمَرين. وهكذا يبدع نجوجى شخصية تعبر تناقضاتها الواضحة عن سمات المزاج الاستعمارى الذى يظهر لا إنسانيته عادة فى شكل نشاط أخلاقى فاضل[٩]. وطالما أن التناقض هو السمة الواضحة، من وجهة نظر نجوجى، لبروسبيرو فى أفريقيا، فإنه لايجد أى تناقض فى مجموعة النصوص التى يشير إليها، وينهل منها جون تومسون. وفيما يتعلق بمشكلة موقف شكسبير من بروسبيرو يبدو أن نجوجى يؤيد ملاحظة تونى بينيت بأن "الموقع الذى يحتله النص فى لحظة إنتاجه الأولى لا . يشير بالضرورة إلى الموقع الذى يمكن أن يحتله فيما بعد فى سياق تاريخى وسياسى مختلف"، وأن "القضية ليست متعلقة بما تعنيه النصوص، لكن فيما يمكن أن **يفرض عليها من معان سياسية**" (1982, 229). فمن رأى نجوجى أن القراءة "الصحيحة" تاريخيا ونقديا لمسرحية **العاصفة** والتى تعزلها عند "لحظة إنتاجها الأولى" لاتخدم إلا اهتمامات رجل الآثار، الذى يسجل "مداخلة" مدعاة فى الخطاب الاستعمارى الذى لم يترك أثرا إيجابيا منظورا على تطور الممارسات الاستعمارية التالية. وهكذا فإن مفهومه عن التاريخية يركز من ناحية أخرى على كل ما تداخل بين لحظة إنتاج النص الأولى ولحظة الاستقبال الراهنة، وبالتالى فإنه لايلتفت كثيرا إلى مكانة النص كنتاج أدبى محدد التاريخ، والمتاح الآن للتفسيرات المختلفة، بقدر التفاته إلى ماصنعه التاريخ به.

مادام التاريخ، كما يفهمه نجوجى، قد حول **العاصفة** إلى مثال مبكر مشهور للأبوية البيضاء التى تمارس تفوقها على رعاياها المستعمَرين، فإن نجوجى يستخدم بروسبيرو كشخصية مقبولة "طبيعيا" للرجل الانجليزى المثالى الذى يبحث عن مبرر ممتاز من مستودع موروثه الثقافى لمخططاته ومخططات أمته الإمبريالية. وفى استخدامه هذا، فإن نجوجى يقدم تعليقا ضمنيا على عنصر مساهم فى صياغة منتجات التاريخ نادرا مايشار إليه ألا وهو عنصر التقاليد الأكاديمية التى تفاخرت طويلا بحيادها المعلن، وازدرائها للأيدولوجيات والأيدولوجيين على حد سواء، لكنها مسئولة عن بذور قراءة شكسبير المتخمة بالأيديولوجية والتى تجعل من توحد تومسون مع بروسبيرو أمرا حتميا. ومن المنطقى أن نفترض أن جاذبية بروسبيرو ستكون أقوى للإنسان الذى لم تعقد استجابته لمكانة بروسبيرو فى **العاصفة** مثل هذه الاعتبارات النقدية التى أشرنا إليها آنفا. ومعظم هذه الاعتبارات هى نتاج للنقد الشكسبيرى خلال العشرين عاما الماضية، وهو النقد الذى يعيد النظر جذريا فى مكانة شكسبير كـ "شاعر قومى"، ولسان حال المثاليات الاجتماعية والسياسية البريطانية. وإذا ماكان لنا أن نعيد النظر إلى بعض النماذج المبكرة للنقد الأدبى للمسرحية ـ وليس بالضرورة نماذج من ماضى بريطانيا الإمبريالى فى عنفوانه ـ فإننا سنجد أن مكانة بروسبيرو الدرامية لم تكن غائمة فى معظم الأحيان. وفى هذا السياق لايمكن اعتبار النموذج المتطرف لويلسون نايت، الذى وحد بين بروسبيرو و"الفيلسوف ـ الملك عند أفلاطون"، والذى نظر إلى **العاصفة** باعتبارها "أسطورة الروح القومية"، (1947, 254 –5)، نموذجا معبرا. لكن نايت يحتفى فى الصفحة الواحدة من كتابه ـ الذى نشرته دار نشر جامعة أكسفورد أول مرة ثم أعيد طبعه ست مرات على الأقل منذ ذلك التاريخ ـ بمتناقضات كثيرة مثل ارتباط **العاصفة** بمقولات شكسبير الضخمة فى أماكن أخرى بشأن التعريف بالسيادة الحقيقية و القدر البريطانى "وما يتعلق به من الاستعمار البريطانى ـ "خاصة، رغبة [بريطانيا] الارتقاء بالبدائيين من الإيمان بالخرافات وقرابين الدم، من المحرمات المحظورة والسحر، وما ينتج عنها من خوف وعبودية، إلى وجود أكثر رقيا، كل ذلك يدل على مدى يسر وقوة مثل هذه الأفكار. أما إذا كان لنا أن ننظر إلى أبعد من ذلك، إلى مجال النقد الشكسبيرى الأمريكى، فإننا سنجد أمثلة بنفس الوضوح للطرق التى تم بها تفضيل أعباء بروسبيرو الدرامية ـ فى مواجهة أخيه المغتصب أنطونيو، و"المؤامرة الدنيئة التى يحيكها كاليبان وأصدقاؤه، الخ ـ على حساب الأعباء الفعلية التى يحملها أريل وكاليبان وفرديناند"[١٠]. ونحن نلاحظ هنا، كما نلاحظ فى المثال السابق، أن مجتمعا أكاديميا متميز

العرقية قد رأى فى بروسبيرو متميز العرقية صورة منعكسة فى المرآة لاستغراقه الذاتى وتغافله عن دعاوى الآخر، الذى لايبدو حقيقة أنه يحتل نفس بعد الوجود مثله.

إن الأبحاث الأكاديمية ليست بالطبع الوسيط الوحيد بين لحظة الإنتاج الأولى لمسرحية **العاصفة** ولحظة استقبالها المعاصرة. فكما هو واضح من نموذج ويلسون نايت، فإن الموقع الأيدولوجى للمجتمع الأكاديمى ذاته، فيما يتعلق بعمل مثل **العاصفة**، قد تمت صياغته إلى حد بعيد من خلال ألفته أحادية الجانب مع التاريخ الاستعمارى، وهذا أمر مفهوم. فالتاريخ الاستعمارى قد قدم نفسه إلى عديد من هؤلاء الباحثين (كما حدث مع جوزيف كونراد الشاب) فى شكل سلسلة من قصص الاستكشاف الرومانسية التى تحتفى بشجاعة وجرأة المستكشفين فى أدغال أفريقيا وجنوب المحيط الهادىء، بينما لا تتطرق إلا ظاهريا إلى حياة السكان الأصليين (التى لم تكن تحظى بنفس اهتمام الكتّاب بطبيعة المكان الساحرة (See Pratt, 1985). وليس غريبا إذن أن يتسبب مثل هذا البث فى صياغة عنصرية تومسون الشوفينية، أو صياغة قومية ويلسون نايت، لكن إحدى مفارقات التاريخ الاستعمارى هى أن قراءة **العاصفة** التى نسبتها أنا لنجوجى تبدو مستلهمة من المنبت الأدبى والتاريخى نفسه الذى دفع تومسون للقيام بالنقل الخيالى لبروسبيرو من جزيرة شكسبير المشيرة بذاتها إلى أدبيتها، إلى أفريقيا[١١].

إن قدرة **العاصفة** على صنع مداخلة منظورة فى تشكيل الخطاب الاستعمارى وفى تطوير الممارسات الاستعمارية كانت تتنامى من البداية، فى رأيى، بسبب تشابه نوع المسرحية مع التقارير المعاصرة عن الصدامات الاستعمارية - واحتوائها على أحداث تتشابه معها[١٢]. وفى الحقيقة إن مشاركة المسرحية ذاتها فى صياغة هذه اللحظة من خلال حيلة استيلاء بروسبيرو على جزيرة كاليبان، ومن خلال تساوق هذا الفعل المدرك مع المغامرات الاستعمارية لـ "رالى" وكتابات المتعصبين من أمثال هاكليوت(*) يمكن أن يكون السبب فى دفع المسرحية دفعا للمشاركة أيضا فى تطوير هذا الخطاب وفى تثبيته الفعلى فى اللحظة التاريخية لاحتلال بريطانيا لأفريقيا. ومن طبيعة هذه الصدامات الاستعمارية أن يتم تفضيل النماذج المقولبة على حساب التمايزات. إن تأكيد بروسبيرو غير المبرر أن كاليبان شيطان "لاتستطيع الطبيعة أبدا أن تؤثر فيه" يكتسب منطقية أكثر تأثيرا على العقلية الميالة لتبرير الذات، ويفتح طريقا للهروب من الشك، المبنى على اعترافه الغامض والمحير فى النهاية بأن كاليبان ينتمى إليه. لكن التأثير يحدث أيضا لسبب آخر وهو أن هذا التأكيد يجد أكثر من صدى فى آداب وتاريخ الاستعمار، فيما سيجد هذا الاعتراف أصداء قليلة ذات طبيعة إشكالية. وعلى نفس النهج فإن أساليب ستانلى غير الناضجة هى التى ستثبت فعالية أكثر من جهود ليفنجستون المعتدل فيما يتعلق بالاعتبارات الاستعمارية العملية. ونموذج المداخلة الذى يمكن أن يتركه مثل هذا الإنسان على قراءة نجوجى لبروسبيرو فى أفريقيا نجده فى هذا المقتطف من يوميات استكشاف ستانلى:

> **حاولنا أن نقيم معسكرا فى كيونيو وحين كنا نتحدث كانوا يقلدوننا ساخرين. ولما سألناهم ما إذا كان من الممكن أن يبيعوا لنا بعض القمح، سألونا عما إذا كانوا عبيدنا بحيث يتحتم عليهم أن يحرثوا أرضهم ويزرعوا القمح من أجلنا. فى نفس الوقت، تحركت الزوارق الخفيفة، وانطلقت الصيحات تسبقنا لتعلن عن قدومنا. كان الشاطىء مزدحما بالحانقين والساخرين. وحين أيقنا أن إقامة معسكر فى هذه المنطقة سيكون بلا جدوى إنسحبنا، لكننا [سرعان] ما اكتشفنا إن عدة زوارق خفيفة تتبعنا، كما رأينا فى بعضها حراباً تلوح فى اتجاهنا. توقفنا وأخذنا وضع الاستعداد، وحين اقتربوا منا وهم على نفس المنوال فتحت النار عليهم من بندقيتى الونشستر نصف الآلية. ست طلقات وأربعة قتلى كانوا كافين لإسكات السخرية ولرسم شخصية مختلفة لأنفسنا - أكثر احتراما بشكل من الأشكال، إن لم تكن أكثر جاذبية، استولينا على ثلاثة زوارق، وبعض الأسماك والشباك، وغير ذلك، كغنائم.**
>
> (Stanely and Neame, 1961, 125).

(*) هاكيلوت: (١٥٥٢ - ١٦١٦)، جغرافى بريطانى تلقى تعليمه حتى الماجستير فى أكسفورد، ويعد أول أستاذ للجغرافيا الحديثة بها. تابع الرحلات الاستكشافية لعصره وعمل خبيراً للمشروعات القومية عبر البحار. أشهر كتبه أهم رحلات واستكشافات الأمة البريطانية (المترجم).

بداية من التذكير بأن السحر فى **العاصفة** يحتل "المساحة التى احتلها البارود فى تاريخ الاستعمار" (Hulme, 1981, 74) ، إلى المقارنة الموحية بين تحويل ستانلى للبضائع التى استولى عليها إلى "غنائم"، إلى وصف بروسبيرو المبرر من وجهة نظره لمحاولة كاليبان تحرير نفسه بأنها "مؤامرة دنيئة"، هناك الكثير الذى يستطيع تلوين قراءة كاليبان فيما بعد لبروسبيرو فى أفريقيا. وبرغم هذا فإن ستانلى يستطيع فرض النبرة المثالية للخطاب الاستعمارى، وهو يفعل ذلك فى أسلوب ملائم وهو يختتم القصة السابقة بقوله:

> **كانت لدى الفرصة أيضا لإثبات أنه برغم قدرتنا على مواجهة الإهانات ومقابلة التحديات فإننا لم نكن لا إنسانيين أو منتقمين، ذلك أنه كان هناك رجل جريح يحاول النجاة من إصابة بالغة فى العنق ـ وهو المصير الحتمى للذين يجرحون فى المعارك ـ وقد صرخ طلبا للرحمة، ولهذا أبعدت عنه البندقية وسمح له بالانصراف.**
>
> (Stanely and Neame, 1961, 125).

وفى سياقه الخاص فإن إختيار ستانلى لـ "الأفعال النادرة"، هو إيماءة متأخرة بستّ رصاصات، بالنسبة لهؤلاء الذين لقنوا توا درسا مختلفا، لأنها إيماءة مجانية لاتصمد لإثبات إنسانية أى إنسان، باستثنائه هو ورفقته. لكن وضع هذه الايماءةعن الرحمة في الإطار الأعرض للتاريخ الاستعمارى، يجسد تلك العقلية الجامعة بين الشتيتين: العقلية الواثقة من نبل نواياها والمصرة على إظهار سيادتها من خلال القوة، وهذه ذاتها هى السمة المميزة للسلوك الاستعمارى بدءا من بروسبيرو حتى جون تومسون. هذه التوليفة بين العقلية الراقية المفترضة والوحشية هى بالضبط مايذيب الفروق بين بروسبيرو وستانلى من وجهة نظر "الآخر" المحتل، الذى تُستنكر صيحته طلبا للحرية (سألونا عما إذا كانوا عبيدنا) فى كل مناسبة تنطلق فيها، بل وتستخدم ذريعة لحجب النظرة الإنسانية عنه. إن مايزعج بروسبيرو فى **العاصفة** أكثر من محاولة كاليبان المحبطة فى الاعتداء على شرف ميراندا هو إصرار كاليبان على محاولة استعادة مملكته، ومحاولاته المتكررة التشبث بتاريخ وميراث يدلان على حالة من الندية التى تتناقض مع الدور المفروض عليه كعبد. فى وجه مقولة كاليبان "أنا كل رعيتك، بعد أن كنت الملك المتوج" (وليس اعتراضا على محاولته اغتصاب ميراندا) يأتى رد بروسبيرو "أنت أكذب العبيد، الذين لاتستثير ضروبهم العطف" (I. 11. 343 – 7) وبالمثل فإن سخرية الأفريقيين الحانقين، فى قصة ستانلى، أكثر من إظهارهم لعداوتهم، هو الذى يدفعه إلى إظهار عدوانيته.

ربما يعترض البعض على المقارنة بين أساليب ستانلى وعقاب بروسبيرو لكاليبان لأن الأخير عقاب يسير ولايترتب عليه الكثير، كما أنه يكون سببا فى العفو عن كاليبان الذى يعد مقدمة لتحرره. لكن إذا ماوضعنا فى الاعتبار مكانة **العاصفة** بوصفه نصيًا متميزا فى تاريخ الخطاب الاستعمارى، فمن الصعب النظر إلى هذا السلوك الأبوى المستنير باعتباره فعلا غير مؤثر تاريخيا. ولأن وحشية بروسبيرو ـ مثل وحشية ستانلى ـ تنبع من ادعاء السمو العقلى الذى يمايز بينها وبين وحشية "الآخر" الذى لايعلن مثل هذه الادعاءات، ولايستطيع التباهى بنفس "السلوك المتحضر"، فإنها ستبقى وحشية مميزة فى عيون الممثل والمشاهد على حد سواء[١٣]. إن استجابة كاليبان الواهنة لاتهامات بروسبيرو فيما يتعلق بمحاولة اغتصاب ميراندا ـ "أوه هوه، لو كان ذلك قد حدث" (I, ii., 351) ـ وتعليق ستانلى غير المبرر بشأن "المصير الحتمى" للمصابين "إصابة بالغة فى العنق"، يساهمان فى تجريد الآخر من الاعتبارات الإنسانية التى كنا سنسبغها عليه لو كان خاضعا لقياساتنا للسلوك المتحضر. إن كليهما يؤكد اختلاف الآخر جذريا عنا، ويجسد الخطوات المتخذة لتأكيد عزله (راجع إشارة ويلسون نايت إلى الفداء بالدم). زد على ذلك أن علينا أن نلاحظ أن قبول كاليبان للعفو التطهيرى الذى يلى عقابه ـ "سوف أكون حكيما من الآن فصاعدا/ وأجِدّ فى طلب الرحمة" (V. i.. 294 – 5) يساهم فعليا فى تبرير إجراءات بروسبيرو من وجهة نظر الضحية، وبهذا يتحول العبد المؤتمن إلى مشارك بإرادته فى نظام حكم يقترب من حد الطبيعى. لقد أصبحت الحذاقة الآن، بالنسبة لكاليبان، مرادفة للتسليم التام بمقولة بروسبيرو المبكرة عن التفوق الحضارى (cf. Cohen, 1985, 400) . فى هذا السياق تؤسس فانتازيا شكسبير المسرحية قواعد النظام الاستعمارى التى سيطبقها ستانلى بشكل أعنف فى أفريقيا، كما أنها تترك على الآخر الأثر نفسه الذى يستهدفه ستانلى من خلال الدرس الذى يقدمه[١٤].

إننا لانقول هنا إن ستانلى كان يحتاج إلى العاصفة كذريعة لوحشيته أو لدرس التفوق الأخلاقى الذى يليها، كما أننا القدر بنفسه لا نقول فى عبارة تصدير المقال إن ارتباط سيسيل رودس بمكتبته مبنى على ارتباط بروسبيرو بكتبه. إن مقولتى هى أن الأساليب الاستعمارية الشهيرة لرجال مثل ستانلى ورودس - فيما يتعلق بتشابهها مع، وتكرارها لأفعال وبلاغة بروسبيرو - تؤثر فى توطيد أركان من يشبهونهم ويكررون أفعالهم، وفى تحويل التمايز إلى توحد، وأن هذه التأثيرات سوف تكون محسوسة فى قراءات العاصفة المبنية على، والمتأثرة بالتاريخ الاستعمارى المسبب للشقاق أكثر من الإحساس بها عند هؤلاء الذين حافظوا على مسافة نقدية من الاستقطاب الأيدولوجى. لقد كتب أديب جزر الهند الغربية جورج لامنج يقول:

> **إننى لا أستطيع قراءة العاصفة دون أن أتذكر مغامرة تلك الرحلات التى كتب عنها هاكليوت، وحين أتذكر تلك الرحلات وتلك اللحظة الحاسمة في تاريخ أفريقيا، فإننى أرى العاصفة على ضوء تجارب انجلترا الاستعمارية وقد كانت العاصفة أيضا نبوءة بالمستقبل السياسى الذى هو حاضرنا. أضف إلى ذلك أن ظروف حياتى، كمستعمر وكمنفى من سلالة كاليبان فى القرن العشرين، تعد تحقيقا لتلك النبوءة.**
>
> (Lamming, 1960, 13).

وبشكل أكثر وضوحا، يقدم ديريك والكوت شخصية من مسرحيته **تمثيل صامت**، هذه الشخصية توضح أن الشكل الذى يتخذه الاستعمار فى أماكن مختلفة لايعنى اختلافا حقيقيا من وجهة نظر "الآخر" المحتل. فبروسبيرو هو السيد دائما، وكاليبان هو العبد دائما:

> **لقد خدمتك لمدة ثلاثمائة سنة. لثلاثمائة سنة كنت أقدم لك الإفطار . مرتدياً سترتى البيضاء فى الشرفة البيضاء، يا رئيس، يا سيد، يا أفندى، يا متسيد، يا صاحب(*) .. فى تلك الشمس التى لاتغرب أبدا عن امبراطوريتك، كنت ظلك، أفعل ماتفعل، يارئيس، يا سيد، ياأفندى، يا متسيد، يا صاحب .. كان ذلك هو تمثيلى الصامت.**
>
> (Wolcott, 1980, 112).

أما الشىء الذى لايلعب أى دور فى رسم نجوجى لشخصية تومسون - والذى يظهر فقط فى نهاية مسرحية والكوت كنتيجة لإصرار كاليبان على التزود بالقوة - فهو إمكانية اعتراف بروسبيرو بمسئوليته فى تحويل شخص لم يمتلكه أبدا إلى "كائن مظلم". ذلك بالطبع لايتجاوز حدود الإمكانية فى نص **العاصفة** ذاته، وهى إمكانية كانت سببا فى حدوث كل أنواع الجدل النقدى حول ما تعنيه بالضبط(١٥). وبناء على هذا فمن المناسب الآن الإشارة إلى أن الطريقة التى يخدم بها نص **العاصفة** الأيدولوجيات المتصارعة لكل من المستعمِر والمستعمَر لاتتعلق إلا قليلا بذلك الغموض والالتباس، كما أنه لا شأن لها بأى مداخلات حاولها شكسبير لصياغة الخطاب الاستعمارى. لكنه من المناسب أيضا أن نشير إلى وجود أمثلة دالة على إمكانية وجود تباعد بين شكسبير والحكم الاستعمارى، وهى أمثلة تجاهلها ممثلو "الآخر" المحتل بشكل عام رغم استعدادهم، فى ظروف مخالفة، لقبول بعض الأصوات الاستعمارية المنشقة كمتداخلين أصليين فى محادثة أحادية الطابع(١٦). لكن محاولتنا إبعاد شكسبير نفسه عن المحاولات التى قام بها الآخرون فيما بعد لاستغلاله فى سياسات التفرقة العنصرية لايجب أن تعمينا عن رؤية جانب آخر وهو أن مداخلات شكسبير الهامشية يمكن عزوها أيضا إلى هامشيتها فى نص شكسبير، خاصة فى الأماكن التى تشير إلى أن التحرر من الحكم الاستعمارى - "لقد علمتنى لغة، واستفادتى منها هى أننى الآن أعرف كيف ألعن" (I. ii., 365 – 6) - يقود دائما للعودة إلى نفس المصير الاستعمارى: "سوف أكون حكيما من الآن فصاعدا".

لاشك أن **العاصفة** قد استخدمت طويلا لخدمة الأيدولوجيات التى تقهر من لاتستطيع استيعابه وتستغل من تستطيع. وأحد النتائج المترتبة على استغلال النص كقاعدة للصفقات

(*) يستخدم والكوت هنا مترادفات تسييد الانجليز فى بلاد عدة كانت محتلة (المترجم).

الأيديولوجية هو أن أمثال كاليبان بشكل عام من الوحشيين غير القابلين للتعلم هم الذين ينجحون فى تحدى التعديلات التى أقدم عليها الغرب المتحامل عرقيا، وأن بروسبيرو المتسلط، والمؤمن إيمانا أعمى بصحة أفعاله هو الذى يقف على قمة الأوضاع المعكوسة، شأن العلاقة بين الأيديولوجية والنص هنا، فى دول العالم الثالث"[١٧]. ورغم هذا فإن نص **العاصفة** يواصل منح بروسبيرو امتياز الإيماءة العظمى فى نهايته، ويواصل منح الامتياز لغموض تلك الإيماءة على حساب ضياع كاليبان، يواصل، باختصار، مساندة ودعم القراءة التى تخدم ذلك النوع من الأيدولوجيات المشار إليها. بهذا المعنى، ضمن معان أخرى، يكون نص **العاصفة** ليس فقط متواطئا فى تاريخ قراءاته الخاطئة المتوالية، بل مسئول على نحو من الأنحاء عن تطوّر الطرق التى قرىء بها.

الهوامش :

(١) بالنسبة لمقتطف شولتز، والمقولات المستفزة حول الاستخدامات السياسية لشكسبير فأنا مدين لدونالد هـ هيدريك الذى قدم بحثه "كيف تعثر على المؤلفين" فى حلقة بحث الأيدولوجيا فى مؤتمر شكسبير الدولى "(برلين الغربية، ١٩٨٦)، والذى نتج عنه هذا الكتاب، الذى يمثل مقالنا جزء منه.

(٢) بعض الأمثلة تجدها عند: لامنج (١٩٦٠، ١٩٧٠) وسيزار (١٩٦٩).

(٣) هناك مقالان يحتويان على محاولات من هذا النوع وهما يتخذان مسارين مختلفين فى ذات الوقت حين يفحصان تعقيدات المسرحية كدليل ظاهرى على مشاركتها الحتمية فى الخطاب الاستعمارى. راجع براون (١٩٨٥)، وباركر وهولم (١٩٨٥).

(٤) فى كتابه **غزو أمريكا** (١٩٨٤) يستخلص تزفتان تودروف "جزءين متكاملين" فى موقف كولومبوس من الهنود الأمريكيين وهما اللذان "سنجدهما مرة أخرى فى القرن التالى، بل وتطبيقيا حتى يومنا هذا، داخل كل مستعير فى علاقته بالمستعمَر"، وفقا لما يستنتجه. فالمستعير إما أن يتعامل مع الهنود باعتبارهم بشراً مكتملى الأهلية، لهم نفس الحقوق التى يتمتع بها. لكن هذا يقود بدوره إلى النظر إليهم ليس فقط كأنداد بل كنسخ منه، وهذه النظرة تقود إلى الامتصاصية، بمعنى إسقاط قيمة الذاتية على الآخرين. الطريق الآخر هو أن يبدأ المستعمر من الاختلاف، لكن هذا سرعان مايتجسد مباشرة فى مصطلحات التفوق والتدنى مايتم إنكاره هنا هو إمكانية وجود جوهر إنسانى هو الآخر، أى شىء قادر على "ألا يكون حالة وجود غير تامة من الأنا"(ص١٤٢).

(٥) يقدم هيبرت (١٩٨٢) نموذجاً حديثا جيدا لمثل هذا الموقف.

(٦) كل المقتطفات من **العاصفة** مأخوذة من طبعة أردن (١٩٥٨)، والمحرر فرانك كيرمود.

(٧) كل هؤلاء النقاد يكتبون فى ظل بيرجر الابن، رغم عدم إشارتهم إليه، وهو الذى كتب بشكل مقنع مفنداً أخطاء التوحيد بين بروسبيرو وشكسبير، لكن كتابته عن دوافع بروسبيرو تتشابه مع رسم أ. مايونونى الكلاسيكى لبروسبيرو باعتباره النموذج المجسد للسيكولوجية الاستعمارية. وفى حين أن بيرجر يكتب. "إن شكسبير يقدم من خلال بروسبيرو الحيرة النفسية القديمة والمعروفة المرتبطة بالمثالية الزائدة والحنين إلى الماضى الذهبى، وهى حالة عقلية مبنية على أساس من التوقعات غير الواقعية، ولهذا فإن العقل يكون مترددا فى التحديق فى العالم بحالته الراهنة"، كما أنه يكون قادرا على ممارسة "القهر العنيف" فى مواجهة "ضغوط الحياة الواقعية" (١٩٦٨، ص٢٥٨)، نجد أن كونيونى يشير إلى أن "إن الاستعمارى على مشاكلة بروسبيرو يفتقد الوعى بعالم الآخرين، العالم الذى يجب أن يُحترم فيه الآخرون". ويستنتج مايونونى أن افتقاد الوعى بالآخر غالبا مايختلط برغبة فى السيطرة، (١٩٦٤، ص١٠٨). والفارق بين الرأيين المتداخلين ظاهريا هو أن بيرجر يجعل من شكسبير مشاركا فعالا فى تعريفاته النقدية، وإن كان واضحا أنه يعطى الأولوية لرهافة النقد الشكسبيرى، بينما يبدو مايونونى وكأنه يشرك شكسبير فى سيكلوجية بديله الدرامى.

(٨) تفكير نجوجى هنا مدين بوضوح لفرانز فانون الذى يعارض فى كتابه **جلد أسود، أقنعة بيضاء** (١٩٥٢) المواقف النسبية فيما يتعلق بالعنصرية والاستعمار. انظر خاصة الصفحات ٨٥ ـ ٩١.

(٩) اخترت هنا مصطلح "نشاط فاضل" لأنه كان مفضلا عند بروسبيرو آخر فى أفريقيا، بل أكثر نجاحا منه، وهو سيسيل رودس، وهو الذى "كان غالبا مايقتطف من أرسطو قوله: "إن أفضل مافى الإنسان هو النشاط الفاضل لروحه والسعى خلف أعلى الفضائل طوال الحياة" (لوكهارت و وودهاوس، ١٩٦٣، ٢٠٣ ـ ٢٠٤).

(١٠) يقدم هاليت سميث (١٩٦٩) قائمة جيدة من الأمثلة، كما يقدم مثلا من صنعه من خلال المقدمة حين يقول إن "شوق كاليبان للحرية ليس شيئا محترما على أى وجه من الوجوه، لأنه لو حصل عليها فإنه سوف يستخدمها لأغراض شيطانية" (ص٥). نموذج آخر يستحق التسجيل يمكننا أن نعثر عليه عند نورمان رابكين (١٩٦٧). فخلال تعليق من سبع صفحات على **العاصفة** يكرر رابكين وصف بروسبيرو الشهير باعتباره "تمثيلا رمزيا لشكسبير ذاته" (ص٢٢٤)، ويربط بين نضوج بروسبيرو ونضوج أوديسيوس حين يقرر هجر فايئيشيا،

ويذكر كاليبان مرتين فقط، مرة باعتباره التجسيد المفترض لأوجه الطبيعة" الوحشية، الدنيوية، الجسدية، الخائنة" (ص٢٢٧)، ثم مرة ثانية باعتباره شخصية تمثل "حيوانيتها المستعصية على الشفاء" بعض حقائق الحياة المطلقة التى لايستطيع العقل المفرد أن يستوعبها" (ص ص٢٢٧ - ٢٢٨). وبعيدا عن الكلمات التى يستخدمها لوصف عناد كاليبان فى مواجهة بروسبيرو المرن، فإن قراءة رابكين لمسرحية العاصفة ، وهى قراءة حساسة تجاه التغير والنمو، يمكن أن تعد قراءة دالة على هذا النوع من القراءات (كما أنها يمكن أن تستخدم كنموذج دال على التحيز الأيدولوجي للناقد.

(١١) انظر هولم (١٩٨١) للحصول على مناقشة تفصيلية لمشاركة العاصفة فى خطاب البحر المتوسط والبحر الكاريبي.

(١٢) من الجدير بالذكر هنا أن شكسبير ربما يكون قد أسس معالجته للصراع الاستعمارى على ماذكره وليام ستراتشى عن المناوشات العديدة التى حدثت بين سير توماس جيتس وهنود فيرجينيا، وهى مناوشات تقدم، كما يقول هارى بيرجر "تشابهات مع تجربة بروسبيرو مع كاليبان" (١٩٦٨، ص ص ٢٦١ - ٢٦٢). وفى هذا السياق نذكر أن مقاومة جيتس الأولى لأى إجراءات عنيفة ضد الهنود قد تهاوت بعد أن عانى من العناد المفترض للهنود، ولهذا فقد لجأ إلى الانتقام منهم بعد أن "فهم الآن جيدا كيف أن التوسل المعقول والنبيل لايؤثر إلا قليلا على تصرف البرابرة" (مثبتة عند كيرمود، ١٩٥٨ ، ص١٤٠).

(١٣) راجع سبار (١٩٨٥) بخصوص فكرة "التحضر"، خاصة فيما يتعلق بستانلى.

(١٤) انظر باركر وهولم (١٩٨٥) اللذين يحاولان فى مقالتهما "إظهار أن قدر التعقيد فى مسرحية العاصفة يعودإلى تجسيدها المسرحى الواضح للتحركات والشخصيات ذات الخطاب الاستعمارى." (ص٢٠٤).

(١٥) انظر على سبيل المثال، جرينبلات (١٩٧٠) الذى يستعرض عدة قراءات ثم يستنتج أن "شكسبير يترك مصير كاليبان غائما بشكل مزعج. كل ماهناك أن بروسبيرو يعترف بوجود رابطة بينهما" (ص ص ٥٧٠ - ٥٧١).

(١٦) يقدم عبد اليانمحمد (١٩٨٣) نموذجا مشجعا عن "صفات الانفتاح" عند إيزاك دينيسين ومناوشاتها الاستعمارية فى كينيا (ص٥٣)، وهو يعتبر دينيسين استثناء ضخما . من نموذج الغزو والاستنزاف غير المسئول" (ص ٥٧)، على الأقل "لأنها لم تبعد نفسها" عن الثقافات المحلية التى تحيط بها، عملا بمبدأ التفوق العرقى (ص٦٠). إلا أننا يجب أن نلاحظ أن الكينى الأصل نجوجى لايشارك عبداليانمحمد تقديره لها، ولهذا فإنه يربطها مباشرة ببروسبيرو فى كتابه العودة إلى الوطن (١٩٧٢، ص٩).

(١٧) تلاحظ ليزلى فيدلر فى كتابها **الغريب عند شكسبير** (١٩٧٢) أن بعض "أنصار الزنوجة يجعلون من كاليبان البطل وليس الشرير فى المسرحية"، "فيقلبون بذلك" المنهجية العنصرية لأسيادهم السابقين" (ص٢٤٨).

المراجع:

Althusser, Louis (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York, Monthly Review Press; London, New Left Books.

Barker, Francis and Hulme, Peter (1985) "Nymphs and reapers heavily vanish: The Discursive Con-texts of *The Tempest*," in Drakakis, John (ed.) *Alternative shakespeares*, Lonodon and New Yourk, Methuen, 191-205.

Bennett, Tony (1982) "Text and History," in Widdowson, Peter (ed.) *Re-Reading English, London*, Methuen, 223 – 36.

Berger, Jr, Harry (1968) "Miraculous Harp: A Reading of Shakespeare's Tempest," Shakespeare Survey, 5, 253 - 83.

Brantlinger, Patrick (1985a) "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent," *Critical Inquiry*, 12 (1), 166 – 203.

_-------- (1985 b) "*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?" Criticism, 27 (4), 363 – 85.

Brown, Paul (1985) "'This things of darkness I acknowledge mine': The Tempest and the Discourse of Colonialism," in Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) Political

Shakespeare: *New Essays in Cultural Materialism,* Manchester, Manchester University Press; Ithaca, NY, Cornell University Press, 48 –71.

Césaire, Aimé (1969) *Une Tempête*, Paris, Seuil.

Cohen, Walter (1985) *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain,* Ithaca, NY, Cornell University Press.

Fanon, Franz (1952) *Black Skin, White Masks, repr.* 1967, New York, Grove.

Fiedler Leslie (1972) *The Stranger in Shakespeare,* New York, Stein & Day.

Greenblatt, Stephen J. (1970) "Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the 16th Century," in Chiapelli, Fredi (ed.) *First Images of America: The Impact of the New World on the Old,* Berkeley, University of California Press, 561 – 80.

Hamner, Robert (1948) "Colony, Nationhood and Beyond: Third World Writers and Critics Contend with Joseph Conrad," *World Literature Written in English,* 23 (1), 108 –16.

Hibbert, Chistopher (1982) *Africa Explored: Europeans in the Dark Continent 1769 – 1889, repr.* 1948, London, Penguin.

Hulme, Peter (1981) "Hurricanes in the Caribbees: The Constitution of the Discourse of English Colonialism,· "in Barker, Francis, Bernstein, Jay Coombes, John, Hulme, Peter, Stone, Jennifer, and Stratton, Jon (eds) *1642: Literature and Power in the Seventeenth century,* Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1980, Colchester, University of Essex, 55 – 83.

Jan Mohamed, Abdul (1983) *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa,* Amherst, University of Massachusetts Press.

Kermode, Frank (ed.) (1958) *The Tempest* by William Shakespeare, Arden edn, London, Methuen.

Knight, G. Wilson (1947) *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's final plays,* repr. 1966 New York, Barnes & Noble.

Lamming, George (1960) *The Pleasures of Exile,* repr. 1948, London, Allison & Busby.

······· (1970) *Water with Berries*, London, Longman.

Lockhart, J.G. and Woodhouse, C. M. (1963) Cecil Rhodes: *The Colossus of Southern Africa,* New York, Macmillan.

Mannoni, [Dominique] O. (1964) *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, New York, Praeger.

Ngugi Wa Thiong'o (1968) *A Grain of Wheat,* London, Heinemann. First Published 1967.

······· (1972) Homecoming: *Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics,* repr. 1983, Westport, Conn., Lawrence Hill.

Pratt, Mary Louise (1985) "Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen," *Critical Inquiry,* 12 (1), 119 – 43.

Rabkin, Norman (1967) *Shakespeare and the Common Understanding,* New York, Free Press.

Smith, Hallett (ed.) (1969) *Twentieth Century Interpretations of "The Tempest"*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.

Spurr, David (1985) "Colonialist Journalism: Stanley to Didion," *Raritan*, 5 (2), 35-50
Stanley, Richard and Neame, Alan (eds) (1961) *The Exploration Diaries of H.M. Stanley*, London, William Kimber.

Todorov, Tzvetan (1984) *The Conquest of America: The Question of the Other*, trans. Richard Howard, New York, Harper & Row.

Walcott, Derek (1980) *Remembrance and Pantomime*, New York, Farrar, Straus & Giroux.

النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ*

تأليف: ديفيد كوزنز هوى
ترجمة : خالدة حامد

أولاً ـ التاريخ الأدبى : مفارقة أو نموذج؟

يرصد مارتن هيدجر قصور العلوم التاريخية فى مقالة تناقش القوة المكونة للعلم الحديث من أجل فكر حديث.

> **لا يتسع نطاق البحث التاريخى إلا بالقدر الذى يصل فيه إلى التفسير التاريخى. فالمتفرد، النادر، البسيط ـ أى باختصار : العظيم ـ فى التاريخ لا يمكن أن يكون جلياً بذاته أبدًا، وبذا يبقى غير قابل للتفسير. كما لا يوجد أى تفسير تاريخى آخر ما دام التفسير يعنى التحول إلى ما هو مفهوم، وما دام التاريخ يبقى بحثًا، أى تفسيرًا[1].**

وإذا كان هذا الوصف يشخص البحث التاريخى الحديث، فى الحقيقة، فعندئذ يكون مشروع التاريخ الأدبى مستحيلا. إن التفسير لو كان جبريا فحسب، فإن التواصل بشمولية من خلال مقارنة أنواع الإطرادات المتفردة وغير المتكررة، أى القيمة الشعرية تحديدًا، لا يمكن الوصول إليها من خلال البحث التاريخى. فضلا عن أنه إذا كان تفسير العمل الأدبى تاريخيًا يعنى مقارنته بالأعمال الأخرى لغرض كشف تتابع معين، فعندئذ ينكر التفرد المحايث للعمل بوصفه أدبًا قدر ما يكون العمل متحولاً إلى نتاج سوسيوتاريخى لأحداثه السابقة أو لبيئته. لهذا، ليس للعمل الفنى الأدبى أى مكان فى التاريخ، ولا يمكن للأدب إلا أن يكون مصدر حيرة للتاريخ.

تثير هذه المفارقة أسئلة صعبة تتعلق بأسس النقد الأدبى المنهجية ـ أى، الأسئلة التى لم يتجنبها نقاد الأدب. ويواجه رولان بارت، بمقالته "التاريخ أو الأدب؟" المنشورة مع دراسته الأدبية الموسومة "عن راسين" Sur Racine (باريس: دار سوى، ١٩٦٣)، هذه المفارقة بجرأة. فهو يؤكد أن التاريخ الأدبى كان فى معظمه نتيجة الخلط بين مناهج البحث التاريخى ومناهج الدراسة السيكولوجية. ولم يتولد من هذا الخلط تاريخ للأعمال الأدبية، بل تاريخ للكتّاب. ويشن هجومه على البرنامج التقليدى لإعادة البناء السيكولوجى لمقاصد المؤلف والموقف التاريخى إلى حد بعيد بحيث أنه يؤدى إلى شعار "بتر الفرد من الأدب"! (SR ، ١٥٦). إلا أنه بدلا من أن يعيد بارت تنشيط مفهوم التاريخ الأدبى، نجد أن لديه الرغبة فى تقبل حدود مناهج البحث التاريخى ولا يطالب التاريخ إلا بتاريخ وظائف الأدب: "وبذا، يستطيع التاريخ وضع نفسه عند مستوى الوظائف الأدبية (الإنتاج، الاتصال، الاستهلاك) فقط، وليس عند مستوى الأفراد الذين قاموا بها" (SR، ١٥٥ ـ ١٥٦). وهكذا، يسلم بارت بأن العمل الأدبى من وجهة النظر التاريخية، هو وثيقة فحسب، أى أنه أثر لنشاط أكبر ينبغى له إعادة بنائه. ولهذا السبب، لم يغير برنامج بارت الشكلانى من الفهم التحولى والعلمى للتاريخ الأدبى تغييراً أساسيًا، بل أنه نسب هذا الفهم إلى حقل بحثى آخر: أى، حقل العلاقات المادية وشروط الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية. ويعترف بارت أن التاريخ الأدبى، فى هذا التحول الذى طرأ على حقل التاريخ الأدبى، اختفى لأنه تحول

---

* هذا الفصل مترجم عن كتاب " الحلقة النقدية the Critical Circle، تأليف : ديفيد كوزنز هوى David Cozens Hoy (المترجمة).

إلى محض تاريخ. وهنا يفهم كل من "الأدب" و"التاريخ" مجدداً بطريقة يصبح فيها "التاريخ الأدبى" مشروعًا مستحيلا.

ولا تقتصر المفارقة على فهم بارت للمصطلحات بل يطرح جيفرى هارتمن فى كتابه " ما وراء الشكلانية " (نيو هيفن : مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٠)، هذه المعضلة بوصفها معضلة عامة.

لذلك تصبح شكلانية الفن قضية مركزية فى أى تاريخ أدبى . فكيف يمكن لنا أن نجعل الفن متجزرًا فى التاريخ من غير إنكار استقلاليته، أى مقاومــته الأرستقــراطية لضراوة الـزمن ؟ (ص ٣٥٨) .

يتولد التعارض، المتضمن فى مفهوم التاريخ الأدبى من محايثة النص الشعرى الثابتة، والبعد التاريخى الذى لا يضاهى أيضا، المكتسب بوصفه أنذاك موضوعا للتأويل. ويتناقض طابع التأويلات المؤقت، المعتمد على منظورات تاريخية متعالية باستمرار، تناقضا شديدا مع قدرة العمل الشعرى على التحمل endurance ، وينبغى أن تتوصل نظرية تطبيقية للتأويل الأدبى إلى تفاهم مع التوتر القائم بين محايثة الأدب وتاريخانية التأويل .

لقد ظهرت اليوم نظريتان عامتان، على الأقل، للتأويل تتخذان من المشكلة مواقف متضاربة. فمن ناحية تبدو نظرية بارت البنيوية، التى تهدف إلى توليد علم للأدب، نظرية شكلانية لا تاريخية تماما.ومن ناحية أخرى تصر هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية، التى تحذو حذو هيدجر فى تحليل زمانية Temporality الفهم، على أن الفن تاريخى أساسا. وتقترب فلسفةجادامير من مفارقة التاريخانية والمحايثة بطريقة تضفى أهمية نموذجية على التاريخ الأدبى. وقد تطورت أراؤه عند مستوى النقد التطبيقى لتصبح نظرية ترتكز على التلقى والتأثير. وإذا علمنا أن المفارقة التى يراها البنيوى أو الشكلانى فى مفهوم التاريخ حتمية، فالسؤال هو : هل كان بمقدور النظرية الهرمنيوطيقية ومقاربات النقد التطبيقى المتعلقة بها تقديم عرض نظرى منهجى آخر يمهد الطريق أمام ممارسة التاريخ الأدبى حقا؟.

ثانيا : ما وراء النزعة التاريخية ؟

لكى نتوصل إلى فهم أوضح للمشكلة العامة، سيكون من المفيد أن نتأمل تاريخيا وأن نبحث المشكلة بالصورة التى تنبثق فيها فى وعى المفكر الذى كان ، هو نفسه، فيلسوفا وفيلولوجيا معا . ففريدريك نيتشه، بوصفه فيلولوجيا، كان، فى آن واحد، ناقدا لمهنته ومقتنعا بقيمة القراءة المنظمة للنصوص قناعة راسخة [٢] . وإذا علمنا مثل هذا الموقف النقدى الذاتى، تصبح مهمته كفيلسوف متمثلة بتوضيح القاعدة المنهجية والإبستمولوجية التى يمكن للعقلية التأويلية أن تؤسس عليها صلاحية تأملاتها التاريخية. ومع ذلك كان نيتشه يرى أنه ليس كافيا التحدث عن صلاحية المعرفة، لذا يكشف فى مقالته، " **فى محاسن التاريخ ومساوئه للحياة**" قيمة التأمل التاريخى لسياق الحياة الذى ينبع منه هذا التأمل.

وهذه المقالة تتحدى، وتكشف النقاب عن الميل الذى ساد عصر نيتشه نحو الانغماس فى التأمل التاريخى إلى حد لم يعد فيه بالإمكان أن يتحرر من انغماره فى الماضى كى يتمكن من زج نفسه فى حياة حقيقية، أى فى المهمة الفعالة المتمثلة فى خلق مستقبل ما (ub 242) . ويتم تصوير التوتر بين الروح التأملية التاريخية، والحياة الإبداعية الفنية على طول مسار العلاقة الأكثر ديالكتيكية بين التأمل والتلقائية. التأمل يضع خطرا أمام الفعل العفوى، إذ يستطيع كشف الكثير من الأسباب والعلل، ووضع كثيرا من البدائل المكنة مما يجعل آثاره معوقة. ويرى نيتشه أن على المرء أن يتعلم النسيان كى يكون فعله إبداعيا. فالإنسان عكس الحيوان الأبكم، مخلوق يتذكر، إلا أن مثل هذا التذكر لا يجلب له سوى الندم(ub 244-245) وعليه، كلما ازدادت روح الفنان إبداعا، أى كلما ازدادت تأملاته فى الأحداث التاريخية الماضية ونتائجها، قل احتمال قدرته على التفكر بنفسه بأنه أصيل ومبدع. فالإبداع يتطلب مخاصمة الماضى، وضوابطه التى يفرضها على التلقائية الفنية . وتكمن الصعوبة فى أن الإنسان، بوصفه كينونة تأملية، لايمكنه أن يعود

بيسر إلى حالة الارتجال المحضة. إلا أن السخرية الحديثة هى أن مشكلة التأمل لا يمكن أن تحل إلا من خلال التأمل (ub 302) .

ويحاول نيتشه التعامل مع المشكلة من خلال تفويض مهمة نسيان التاريخ والإبداع الفعال إلى جيل مستقبلى يسميه "الشباب" (ub 230. F) . ويشير بول دى مان، بإصرار، فى مقالته " التاريخ الأدبى والحداثة الأدبية" إلى سوء النية التى تنطوى عليها هذه الخطوة . وإن قراءة دى مان للمقالة تؤول الصراع بين تأمله التاريخ والإبداعية التى تتضمنها الحياة بوصفها " حديثة" بالدرجة الأساس - أى إنها ليست سمة للعصور الأخيرة فحسب ، بل إنها أساس مفهوم الحداثة تحديدا . فالحداثة والتاريخ محبوسان معا فى مفارقة أزلية :" إذا لم يرد للتاريخ أن يتحول إلى نكوص regression أو شلل تام، فعليه أن يستند إلى الحداثة لغرض إدامته وتجديده، إلا أن الحداثة لاتستطيع تأكيد نفسها من غير أن تكون ذائبة حالا لكى تتحول إلى عملية تاريخية نكوصية" ويرى دى مان أن هذه المفارقة لا تمثل ماهية الحداثة فحسب، بل ماهية الأدب ذاته، وذلك لأن " الأدب حديث دائما، بالدرجة الأساس" . ونجد فى قراءة دى مان أن المفارقة عند نيتشه لا تتحول إلى مشكلة لابد من حلها، أى أن المفارقة لا تكون سمة الكتابة الأدبية التى لا مناص منها، بل تكون وصفا للمأزق الحديث بحد ذاته.

وبينما يقدم تحليل دى مان رؤية قيمة فى مفهوم الحداثة، يبقى السؤال قائما عما إذا كان التركيز على أن التوتر هو شأن ضرورى، لا يديم الافتراضات الميتافيزيقية والنقد الساخر الذى حاول نيتشه، على نحو سليم تماما، إيقافه والتغلب عليه . فهيدجر، مثلا، يوحى فى تحليل نيتشوى صرف فى Holzwege (ص٨٥) أن رؤية العالم الذى يرى العصر فيها نفسه، بوصفه عصرا جديدا أو حديثا، يمثل قرارا لرؤية العالم بوصفه منظورا، كما أنه مرتبط بفهم ذاتى للإنسان بوصفه ذاتا. وبذا يتحول المشروع نحو تغيير هذا الفهم الذاتى لا محض تكراره . وتعد مناقشة هيدجر إحدى الطرق لمواصلة بحث نيتشه، وإن كانت هذه الطريقة إشكالية . وسيكون من المناسب جدا،حاليا، دراسة المشكلة الإبستمولوجية التى اهتم بها نيتشه فى هذه المقالة، والتى تحتاج إلى مزيد من التوضيح .

يتضمن نقد نيتشه للموضوعية التاريخوغرافية هجوما على الهدف الموضوعاتى المتمثل بالتجرد التام من منظور الحاضر وإيجاد .صورة للماضى خالية من الاهتمامات(UB 285.F) .ويرافق هذه القضية الإبستمولوجية، المتعلقة بمعرفة الماضى، اهتمام أخلاقى - سيكولوجى بنتائج الافتراضات الموضوعية . ولهذا يتهم نيتشه الموضوعاتية بتدمير أفق الأوهام المحيطة بعصر ما، والتى من دونها تكون الإبداعية الأساسية للـ "الحياة" الثقافية مستحيلة (UB 291) وسيشتمل نموذج الموضوعاتية المنهجى على قرار بأن الماضى التاريخى ملازم لذاته، فضلا عن أنه أفق مغلق قابل للنقد الموضوعى لأغراض الدراسة . ويعد العصر أفقا يضع المؤرخ نفسه فيه بعد إيقاف أفق الحاضر الخاص به إيقافا تاما . ولكن إذا كانت هذه الإزاحة الذاتية نحو نظام آخر من الإدراكات والاعتقادات ممكنة حقا، فلعل أى نظام من الاعتقادات، التى على هذه الشاكلة، يبدو قابلا للاستبدال بأى نظام آخر،ولعل إدراك اعتباطية نظام اعتقادات المرء الخاصة يقلل من القدرة على الاعتقاد. ويرى نيتشه أن بإمكان الموضوعية إخفاء النسبية العدمية التى تمثل موقف ضعف وعدم قدرة على الفعل، أى "إرادة العدم" will to nothingness [٤] .

ولم يتغلب نيتشه، مع ذلك، على ما انتقده هو. فمعضلة المقالة المكتوبة عن مجال التاريخ تعد زائفة إلى حد ما،لأن نيتشه يثير مواقف ويقابلها مع غيرها من غير القبول أو الرفض التامين لأى موقف منها. ويعلق نيتشه على هذا المنهج عندما يشير قائلا "نظرا لأنى لا أثق تماما بالعقائد الإبستمولوجية، رغبت أن أبحث أولا، عن نافذة ما، ثم عن أخرى بحيث أبقى نفسى بعيدا عن تسوير نفسى فى واحدة منها، لأنى أرى هذا الأمر ضارا" [٥] إن نيتشه، على الرغم من رفضه الفهم الذاتى الموضوعاتى للتاريخوغرافيا العلمية، يتواصل بالجدل كما لو كان بالإمكان تحقيق هذه الموضوعية حقا. وذلك عندما تكون المعرفة، وفق أسسه الخاصة، مرتكزة بالضرورة على الاهتمامات

والمنظورات.وبذا، لايمكن أن تكون المعرفة التاريخية منفصلة عن الاهتمامات الحالية تماما،ولايمكن أن تكون العلاقة بين التاريخ والحياة، أى بين التأمل والفن، نقيضية مثلما أظهرها نيتشه. وقد أدى اهتمام الفلسفة الهرمنيوطيقية الحديثة بتطوير فلسفة تأويل أونطولوجية إلى التعامل مع فكر نيتشه .

فجادامير حينما ينتقد تحليل نيتشه للأفق، يعترض تحديدا على افتراض نيتشه أن الماضى التاريخى يتألف من عصور، يشتمل كل منها على أفقه الخاص ـ أى أن لكل عصر نظامه من الاعتقادات المتجهة صوب الإدراك والفعل، ويتفق جادامير مع نيتشه حول رفضه فكرة أن وضع المرء لنفسه فى أفق الماضى ينبغى أن يشتمل على (أو يمكن أن يشتمل) على ترك المرء نفسه من غير حسبان. لكن بينما يهيىء نيتشه نفسه للتحذير الباطل الذى يقول فيه أنه سيتوجب على الجيل الأكثر شبابا المجازفة بفقدان موضوعيته المكنة من خلال جعل التاريخ أكثر فائدة للحياة، نجد جادامير يكشف النقاب عن المفارقة ويبتعد عن نموذج الفهم التاريخى الذى ولد التعارض المبدئى أولا.

وبوجود مثل هذه السوابق الفلسفية، مثل الفهم الظاهراتى للأفق عند هوسرل، والتحليل الهرمنيوطيقى للفهم عند هيدجر، يمكن لنظرية جادامير أن تتحاشى تعارض الذات ـ الموضوع الذى يولد المفارقات لنيتشه. وتعنى هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية عناية خاصة، بالشعرية والجمالية التقلديتين. وبدلا من جعل الشعرية والجمالية مقتصرتين على وصف صفات الموضوع الخاص بنمط معين من الخبرة، وتحديدها، يتحدى التساؤل الجمالى الهرمنيوطيقى مفهوم "الخبرة" الجمالية المحضة. وتعد المواجهة مع العمل الفنى مشروعا للفهم التأويلى، وليست تلقيا وتقديرا سلبيا وبعيدا لموضوع مستقل.وتعد الحركة نحو الفهم الذاتى لدى المؤول من أساسيات فهم العمل الفنى. ونظرا إلى أن الفهم الذاتى لا يحدث فى الفراغ بل يشتمل على تحقيق اعتقادات حقيقية حول ذات المرء وموقعه، تتحدث الهرمنيوطيقا الفلسفية عن الحقيقة، بالمعنى الواسع للكلمة، المتجلية فى الفن والتاريخ (WM161).

ومع هذا التركيز على الحقيقة بدلا من الصلاحية، يتحاشى جادامير الافتراضات الشكلانية المهيمنة على الشعرية المعاصرة. ويناقش الفلاسفة الآن الحقيقة فقط ضمن علاقتها بالتوكيدات أو العبارات التى تشتمل على علاقة توكيدية . وإذا علمنا هذه المقاربة، يكون الشعر ذاته فى وضع صعب. ولا يمكن أن نعد الشعر حقيقة لأنه كثيرا ما يقدم عبارات زائفة أو يصف حالات غير متوافقة، وبذا لا يكون مؤكدا أو غير مؤكد، بالمعنى الضيق للكلمة. ولإنقاذ الشعر من الوضع المنطقى للكذبة، يمكن إضفاء الجمالية عليه من خلال الزعم، إن الشعر لا يجزم بشيء، ولهذا فأنه لا يكذب أبدا "nothing affirmeth and therefore never lieth" و(مثلما فعل السير فيليب سدنى) . ولهذا يقال عن الشاعر، ببساطة، أنه لا يؤكد عباراته أى أنه لا يزعم أن لها أى حقيقة. ولهذا ينتزع الشعر من العالم، أى من الموقع التاريخى مع آثاره الفاعلة، وينبغى النظر إليه من مسافة نزيهة .

ولكى تعاد طريقة التكلم على الحقيقة، لا على التأويل فحسب بل على الشعر والفن عموما، ينبغى لجادامير انتقاد الجمالية الفلسفية السائدة. وإذا انطلقنا من كانت KANT على وجه التحديد، نجد أن هذه الجمالية التى تُذوت (أى تجعله ذاتيا) SUBJECTIVIZE الفن قد حولته إلى موضوع لوعى جمالى متلق ونزيه (WM 84ff) وبالمقارنة مع ذلك، لابد من مقاومة تجميل aestheticizing التاريخ واستبدال ذلك بالتركيز على تاريخانية الفن. ويكتب جادامير قائلا "ينبغى تحويل الجمالية إلى هرمنيوطيقا"(WM157) . ويعنى هذا الاتجاه الديالكتيكى بأن الهرمنيوطيقا أرقى وأكثر شمولية، وأن المهمة الفلسفية المعنية بالتفكير بالفن لم تعد متمثلة بتفسير الجمال الأزلى للطبيعة بل بتوضيح شروط العملية التى يصبح بها الفن مفهوما ومؤولا.وتحدث هذه العملية فى الوقت الملائم، وفى التراث التاريخى للحوارات المتعاقبة مع العمل الفنى. وينبغى التأمل بهذا التراث ذاته إذا ما أريد فهم العمل الفنى وفهم المواجهة الحوارية معه. وسيكون العمل

الهرمنيوطيقى السليم على معرفة بقوة هذا التراث الفاعلة. وعليه، فأنه فى الوقت الذى يدرك فيه هذا الوعى الحقيقة التى يستحصلها عن طريق مواصلة تشويه التأويلات السابقة، سيكون عارفا بتاريخانيته أيضا. ولهذا السبب، يكون الوعى الهرمنيوطيقى مجبرا على التأمل الذاتى باستمرار، أى سيكون مضطرا إلى تفحص حدود وعيوب مناهجه التأويلية ونتائجه.

ولهذا، يكون التأمل فى الطابع التاريخى للفن، أى بالطريقة التى يتم بها توليد تراث التأويل الذى يرسخ فيه الحاضر نفسه، لحظة أساسية للتفكير التأويلى والإبداعى عند جادامير. ويختلف موقفه اختلافا حادا مع نيتشه الذى كان محدقا بإمعان بالصورة الميدوزية medusan لخطر التأمل التاريخى ومفارقته. ويمكن لنا أن نرى موقف جادامير بوصفه محاولة لتجاوز نيتشه من خلال تحويل المفارقة إلى نموذج. وبالنسبة لجادامير، لا يعد هذا الوعى الهرمنيوطيقى بالحاجة إلى فهم ذاتى تاريخى شرطا أساسيا للفهم فحسب، بل نموذجا له أيضا. ويصر جادامير على" ضرورة أن يفكر التفكير التاريخى بتاريخانيته أيضا" (WM283) .

ومما لا شك فيه أن هذا الإدراك الهرمنيوطيقى ـ أى: الإدراك الذى يرى أن العمل الأدبى يمثل تراث التأويل المؤثر فى الفهم الحاضر، والذى يمكن تسميته بالإدراك التاريخى، هو أمر واضح، لكن ينبغى على الفرد توخى الحذر كى يبقىالمصطلح متميزا عن عدد من الدلالات المكنة . فالإدراك الهرمنيوطيقى ليس تاريخيا ،بوضوح، بالمعنى الذى يقال فيه عن هيجل وماركس أنهما تاريخيان (مثلما قال كارل بوبر، مثلا، فى استعماله للمصطلح) . وثمة تيارات إضافية لا تنتج عن الإدراك الهرمنيوطيقى هى افتراض تاريخ شمولى، وغاية ضرورية للتطور التاريخى فضلا عن فكرة التقدم ذاتها. ولعلها لا تتولد إلا عن مقدمات منطقية إضافية (تتعلق بإمكان المعرفة المطلقة وشفافية المعنى التامة، على سبيل المثال) التى قد ينكرها الإصرار الهرمنيوطيقى على التناهى والحلقية اللتين تجعلان من التأويل مهمة مستمرة. فضلا عن أن التأمل الهرمنيوطيقى المنهجى التام لا يرسخ قيما محددة وأهدافا تاريخية ملموسة، كما أنه لا يعد نظرية تهدف إلى التأمل والتنبؤ .

كما لا ينطوى التفسير الهرمنيوطيقى للإدراك التاريخانى على نسبية عدمية نابعة من نموذج الحاضر والماضى بوصفهما حلقتين مغلقتين على بعضهما من خلال الاختلافات الثقافية ـ الزمنية المطلقة. وأن مثل هذا النموذج يبقى نيتشه بعيدا عن أن يكون قادرا على التوفيق بين التأمل التاريخى والإبداع الفعال، ولهذا كان لزاما على نيتشه ، بوصفه فيلولوجيا كلاسيكيا، أن يدرك أن الموزيات* muses ذاتهن كن بنات، لا لزيوس zeus القوى فحسب، بل لنيموزين Mnemosyne [ربة الذاكرة] أيضا. وهن لا يتضمن ربة الشعر الغنائى يوتيرب Euterpe فحسب، بل ربة التاريخ أيضا المسماة "كليو" .clio . وينكر جادامير وجود انفصال أساسى بين الماضى والحاضر وبين التأمل والفعل، بدلا من ذلك، أن كليهما يمثل عناصر فى أفق يمكن تغييره أو توسيعه أو إلغاؤه، وأن معرفة الماضى ليست محض معرفة بالحاضر، وأن الفهم عبارة عن شىء لا يعنى بالضرورة الاتفاق مع هذه المعرفة.

وبذا يمكن وصف التأمل الهرمنيوطيقى بأنه تاريخى مدرك لحدوده. ويؤخذ فى بعض الأحيان تفسير الأطروحة التاريخية (مثل" أن اعتقادنا وأفكارنا ونظرياتنا جميعا خاضعة للتغيير وستتغير") على أنها توحى بضرورة تغيير اعتقاداتنا الآن إلا أن هذه نتيجة غير صالحة ـ فهى لا تتولد بسهولة. ونحن نؤمن فى اعتقاداتنا الحالية لأننا نعتقد أنها مدعومة أو قابلة للدعم.ونعترف، مع ذلك، أنه إذا ظهر دليل جديد معاكس لها فإننا سنكون راغبين بتغييرها، وربما سنغيرها، وحتى ذلك الحين ليس هناك مسوغ لعدم الاعتقاد بما نعتقده. ولهذا السبب فإن الاعتقاد بتغير الاعتقادات لا يعنى أنه لم يعد هناك ممكن. بل يوحى فقط بضرورة إدراك أن الحقائق قد لا تكون أزلية وأن علينا أن نكون راغبين بتغيير الاعتقادات، إذا كان لدينا المسوغ الجيد لمثل هذا التغيير.

---

* الموزيات: الربات الشقيقات التسع فى الميثولوجيا الإغريقية كربة الشعر والفن والتاريخ (المترجمة).

وتشمل هذه الأطروحة التاريخانية على اعتقاد من الرتبة الثانية، أو .. اعتقاد عن الاعتقادات "(ويسمى فى بعض الأحيان "موقفا" attitudeلتمييزه من الاعتقاد"). وهكذا، فإن من الخطأ خلطه بالاعتقادات التى من الرتبة الأولى واستنباط نتيجة عدمية منه، فالتأمل الهرمنيوطيقى يجمع الأطروحة التاريخانية بالمذهب القائل إن الأطروحة التاريخانية لا تغير الاعتقادات الحالية.

إن الإصرار على أن ربط الفهم بالتراث لا يعيق النقد، يعد ذا أهمية مركزية. إذ يبين الجدل المتعلق بذلك أن الزعم بأن الفهم مرتبط بالسياق أو بالتراث لا ينفى إمكان إعادة تقييم طرق فهم التراث التاريخى السابقة فهما تاما. وإن قيام ت.س.إليوت وهيدجر، مثلا، بإعادة التفكير بالماضى يعد رفضا، لا للتراث بذاته بل لطريقة تأويل التراث السائدة : ولاشك فى أنه قد لا يكتب النجاح لعملية إعادة التفكير هذه أو أنها قد لا تكون مؤثرة فى مجتمع التأويل. إلا أنها، مع ذلك، قد تؤثر فى ذلك المجتمع بسهولة من خلال استحضار الإدراك بإمكان إعادة التأويل، الذى يصاحبه إدراك متزايد بالطريقة التى تطوق بها قراءات النص بتراث الفكر. وإن هذا الإدراك المتزايد قد يفسح المجال أمام عناصر القراءة، التى كانت تعد سابقا حقائق مطلقة، بالظهور فجأة بصفة مواضعات محضة ترتكز على افتراضات أو تقييمات مطوقة.

وتوحى هذه المناقشة الموجزة بأن للتقييم أثرا كبيرا فى التاريخ الأدبى. ومن غير الممكن أن تتمثل مهمة التاريخ الأدبى في مجرد جمع الحقائق عن أصول العمل الأدبى. فلكى تدرج الأعمال تحت عنوان مشترك لحركة أو حقبة ما، فإن هذا يعنى موازنة القيمة النسبية لمختلف الأعمال لتحديد التمتع بأهمية كافية لتعريف الطبقة class . ولا شك، أن بالإمكان مواجهة الادعاء بأن التاريخ الأدبى تقييمى ، بالاعتراض الذى أثاره ماكس فيبر نفسه على الاتهام القائل إن السوسيولوجيا محملة بالقيم. إذ أن القول بأن التفسير ذاته محمل بالقيم لا يتمخض عن حقيقة أن ما يقدمه التفسير يكون محملا بالقيم ـ أى أن موضوعات التفسير تكون هى القيم.

وعلى الرغم من أن هذه الملاحظة تنطبق على مادة الموضوع المجسدةفى المفردات التقليدية المحددة على نحو أحادى المعنى، فأنها لا تحمى مشروعا ما، مثل مشروع التاريخ الأدبى. إذ أن تفسير أعمال الفن يفترض سلفا جوابا لسؤال عن طبيعة الفن. ويكون مثل هذا الافتراض الضمنى المسبق إشكاليا لا بسبب تباين الرأى إلى حد كبير، بل لأنه جزء أساسى من المشروع الإنسانى ـ التاريخى الذى يهدف إلى إثارة السؤال القائل"ما الفن ؟" أو "ما الأدب؟" ولذا تعد العودة إلى الماضى ضرورية لرؤية الكيفية التى فهم بها الفن أو الأدب سابقا. ويعد هذا المشروع التاريخى مربوطا بالسؤال الحالى، كما أنه جزء منه. وأن الاعتقاد بصلاحية المشروع الأدبى ـ التاريخى صلاحية مستقلة تماما، يعنى جعله مشروعًا يبحث عن سؤال، وأن الاعتراف بارتباطه بالاهتمام الحالى للسؤال، "ما الأدب ؟"، يعنى جعله مشروعا حلقيا بالضرورة.

وبذا تشير الأهمية التاريخية للأعمال الأدبية إلى عدم حقائقية المشروع الأدبى ـ التاريخى تماما، بل أنه مرتبط بنوع من التفكير يمكن من إعادة تقييم التراث بذاته[٩]. ولفهم هذه الإمكانية يجب علينا البحث فى التاريخ: فهل هو محض مشروع حقائقى أو أنه تقييمى ؟ ولا حاجة لاستعمال المتطلبات المنهجية للتاريخ الأدبى التى لا تنطبق على التاريخوغرافيا، أى أنه فرع منه. وفضلا عن السؤال عن إعادة التفكير فى طبيعة التاريخ الأدبى، لابد من أن نتساءل عن علاقة التاريخ والفيلولوجيا (بالمعنى العام للمصطلح بوصفه دراسة للأدب)، وتصبح هذه العلاقة إشكالية واضحة حينما تخضع علاقة التاريخ والأدب، بالصيغة التى تفهم عموما، إلى تحول راديكالى.

ثالثا: " التاريخ أو الأدب ؟": جادامير إزاء بارت

يوحى مفهوم الإدراك الهرمنيوطيقى عند جادامير بتعديل علاقة المعنى والكينونة فى الشعرية poetics الحديثة.وعلى العكس من الفكرة الراهنة، والبديهية إلى حد ما، القائلة بضرورة ألا تعنى القصيدة وإنما تكون، يوحىتحليل جادامير أن الشعر يحقق رغبة اللغة "فى أن اللغة تكون ما تعنيه". وأن الذى توحى به هذه المسألة لنظرية التأويل هو أن التأويل يضع القصيدة فى

سياق المعنى الذى يقدمه المؤول "ولهذا فإن الكلمة التأويلية هى كلمة المؤول - وليست لغة النص المؤول ومعجمه" (WM448) .

يؤكد رولان بارت أيضا أن سياق المعنى يأتى من الناقد لا من النص. وهو، مثل جادامير الذى يقول "إن التأويل كله أحادى الجانب" (KS الجزء الثانى، ١٩٤)، يؤكد أنه لا وجود لتأويل "برىء" لأن الناقد هو الشخص الذى يضع النص فى سياق ما، لذا فإن الناقد هو الذى يقرر" متى يضغط على الفرامل" - أى أنه هو الذى يقرر أين يرسم حدود السياق. ويقدم بارت هذا البرهان فى مقالته "التاريخ أو الأدب؟" وتعد هذه المقالة نسخة فرنسية لمقالة ويمسات وبيردسلى" المغالطة القصدية" إلى حد ما، لأن بارت يفضح زيف الهدف التقليدى للدراسات الأدبية (ولا سيما بالصورة التى ينفذها الأكاديميون فى فرنسا) الذى يرمى إلى إعادة خلق الذات self الشخصية للمؤلف وموقفه بالصورة التى يراها هو ومعاصروه. ومع ذلك يعد استنتاجه المتعلق بالنقد الأدبى معاكسا تماما لما توصل إليه ويمسات وبيردسلى فبينما يصر هذان الاثنان على أن فضح الزيف بهذه الصورة سيؤدى إلى نقد أكثر موضوعية، توحى لغة بارت المتطرفة بأن مثل هذه اللاسيكولوجية تظهر السياق وكأنه صادر عن المؤول، وتظهر النقد كله وكأنه ذاتى تماما.

ويتفق جادامير وبارت بشأن كل من الطبيعة السياقية للتأويل،وأيضا معارضتهما للموضوعيين. ولا يعتقد جادامير،مع ذلك، بأن موقفه ينطوى على ذاتية النقد الضرورية. وأن تقصى أوجه الخلاف بين جادامير وبارت، أى بين الهرمنيوطيقا والبنيوية، سيؤدى بالمقابل إلى توضيح طبيعة التاريخ الأدبى الإشكالية.

وتظهر مقالات بارت التى كتبها بعد مقالة "التاريخ أو الأدب ؟" فهما للتاريخ يعد أقل جبرية وعلموية عما يوحى به عرضه السابق إذ أنها تقدم منظرا سليما لبراهينه فىمقالة "التاريخ أو الأدب؟" لذا نجده فى موضع آخر يسفه معنى "العلم" بذاته ملاحظا أن الأدب يعد علما فى كثير من الطرق، وأن العلم (العلوم الإنسانية، ولا سيما الدراسة الأدبية) ينبغى أن يصير أدبا (ينظر: "العلم مقابل الأدب"، ملحق التايمز الأدبى، ٢٨ أيلول ١٩٦٧). أما بخصوص القضية الراهنة فيقدم بارت عرضا تحريضيا للأشكال الأدبية للكتابة التاريخوغرافية فى مقالته"خطاب التاريخ" ("معلومات العلوم الاجتماعية - العدد الرابع، ٤ آب ١٩٦٧). ويرى بارت أن السرد التاريخى شكل من أشكال الأدب، وهذا يرجع،إلى حد ما،إلى الاختلاف الزمنى بين مادة الموضوع (التاريخ) واللغة - التى تمثل فعل الإخبار عنه (أى، عن كتاب التاريخ).

ويتفحص بارت، المهتم بالوسائل الأدبية المطلوبة"للانتقال " بين مقياسين زمنيين للحدث بالصورة التى يحدث بها، وللتاريخ بالصورة التى يكتب بها، أهمية هذه الأعمال التى تنطلق إلى آفاق بعيدة لتتحاشى أى اعتراف بجمهور ما أو بالمؤرخ نفسه. وحينما يقوم كتاب التاريخ باضطهاد الـ "أنا"[1]، فأنه يتبع أسلوبًا من أساليب أدب الخيال الواقعى، ويخلق وهم الموضوعية - أى الوهم الذى تتحدث فيه مادة الموضوع إلى نفسها. وتستعمل الوسائل السردية الأخرى للغرض نفسه، وهى تشتمل على: التسمية (أى استعمال كلمة واحدة، مثل كلمة مؤامرة، للدلالة على مجموعة من الأفعال) والتوكيد (إذ يجد بارت أن العبارة المنفية نادرا ما تستخدم فى الخطاب التاريخى الذى يقوم بتحليله) والاستعارة metaphor والكناية metonymy، ونظرا إلى أن استعمال الوسائل اللسانية يعد جزءا ضروريا من السرد، يعبر بارت عن تعاطفه مع الرأى القائل إن "الحقيقة" بنية لسانية فضلا عن كونها إشارة أصيلة لما هو حقيقى. وهو يقتبس، عن رغبة، عبارة نيتشه التى تقول"لا توجد حقائق بحد ذاتها" وباستعمال النموذج اللسانى لإعادة توضيح قصد نيتشه، يؤكد بارت أن الخطاب التاريخى من النوع السردى عبارة عن" زيف له صلة بادعاءات الواقعية" . ويرى بارت أن معنى العبارة التى مؤداها أن شيئا ما قد حدث هو محض توكيد من أحد لحدوث الحدث. ولم يعد هناك شىء مثل"الواقع " الذى تحال إليه الكتابة التاريخية، بل إن الأساس الوحيد لتفسير التاريخ المعاصر هو مفهومية التفسير نفسه. فلماذا تكون بعض التفسيرات مفهومة أكثر من غيرها، ولماذا يكون بعض المؤرخين محددين، للوهلة الأولى، بما يقولونه أكثر من

الشعراء، ولماذا يمكن أن تتحول بعض العروض التاريخية إلى عروض زائفة - لم يناقش بارت هذه المشكلات جميعا،فهى تضع صعوبات خطيرة أمام نظرياته. وهو حينما يبدى رد فعله على العلموية الموضوعاتية المتطرفة يميل إلى تحقيق مفارقة نيتشه من خلال السقوط فى غياهب النسبية التاريخية المتطرفة.

ويتراءى فى مقالة بارت الأولى"التاريخ أو الأدب؟" شبح النسبية من خلال إيحائها بعدم إمكان تفنيد المقاربات المختلفة التى يوجد منها الآلاف. ويدافع بارت فى "النقد والحقيقة" Critique et Vérité عن مفهومه ضد الاتهام الصادر عن خصمه ريموند بيكار القائل إن المشروع الذاتى الراديكالى جدا يفسح المجال أمام "قول أى شيء على الإطلاق" عن النص (CV.64). ويدحض بارت هذا النقد بتأكيده وجود محددات ضرورية تفرض على التأويل الأدبى، وهى: "الاستنفادية" (أى القدرة على تفسير عبارات العمل جميعا)، ومنطلق الرموز النصية ذاتها، وأخيرا المحدد[الضابط] المفروض على اللغة التأويلية من ذاتها، وهو محدد الاتساق الباطنى (CV,63).

ويعد هذا ردا وافيا تماما لاتهام بيكار، إلا أن الاعتراض قد تم توضيحه على نحو موسع جدا("أى شيء إلى الاطلاق") بحيث لا يحتاج بارت إلا إلى الإشارة إلى تحديد ضرورى معين ليقيم قضيته. إن بارت محق تماما فى تأكيده أن معيارى الاتساق والشمولية التقليديين يحدان من المشروع التأويلى، إلا أنهما شكليان تماما، ولهما الحد الأدنى من الآثار التحديدية. وينبغى لنا أن نسهب فى هذا الأمر لأن المحددات، تبعا لما يوحى به عرض بارت، تبدو بمثابة تصورات غير قابلة للتحقيق. فنحن نجد فى مصطلحاته أن النقد لا يعدو أن يكون أكثر من" إعادة صياغة" - أى أنه إسهاب غير كامل CV.72). وحينما يثور بارت بوجه النموذج التقليدى للتأويل، الذى يرى أن النص موضوع ينبغى أن يقال عنه شيء "حقيقى" فأنه ينبذ الفكرة التى مؤداها أن التأويل يقابل النــص الأدبى. وهو يذهب إلى أبعد من ذلك فى مؤلفه "مقالات نقدية" Essais Critiques (باريس : دار سوى، ١٩٦٤). إذ أنه يرفض إمكان التحدث عن " حقيقة" تأويل ما، مؤمنا بإمكان أن يكون التأويل صالحا من الناحية التركيبية - أى، يكون متساوقا أو متسقا - لكنه لا يكون "حقيقيا" - أى لا يمكن التحقق منه (EC,255). ويرى بارت أن خطاب النقد يجد أنموذجه القياسى فى المنطق الشكلى، لأن كلا منهما "شكلى محض، لا بالمعنى الجمالى للمصطلح بل بمعناه المنطقى "أى أنه لايعدو أن يكون تحصيل حاصل لا أكثر" (EC,256).

ولابد من مقاومة رفض بارت لمفردات الحقيقة (أو فى الأقل لنوع الحقيقة الذى لا يعدو أن يكون تحصيل حاصل لا أكثر) لأن فلسفة جادامير الهرمنيوطيقية تستمر بالحديث عن الحقيقة فى التأويل. وينبغى له، قبل الشروع بتحليل هذا الخلاف، الإشارة إلى اتفاق النظرية الهرمنيوطيقية والنظرية البنيوية فى طرق متعددة، ولا سيما فى النقد المطلوب ضد الافتراضات المنهجية السابقة المتعلقة بالنظرية الأدبية. فكلاهما يخوض فى نقد شامل للموضوعية فى التأويل، ويؤكد أن سياق المعنى، الذى يوضع فيه النص، يأتى من الناقد لا من النص وحده. وكلاهما يرفض، أيضا، النموذج السيكولوجى الذى يحدد معنى النص تحديدا دقيقا عبر مقاصد الذات، أى المؤلف. وأخيرا، كلاهما يدحض المنهجية الفيلولوجية المتشددة التى تجعل التاريخ الأدبى مقتصرا على مهمة خلق الأفق الأصلى للنص، أى لقراءة النص، بالصورة التى يقرأ بها أصلا.

وكما هو الحال مع نيتشه، يبدو أن نقد بارت لمناهج الفيلولوجيا التقليدية لا يحرره من اللغة التى ولدت التعارضات الأصلية. ولا ينتج عن رفض نظرية تقابل correspondence الحقيقة سوى استعمال مصطلحات معينة مثل "الاتساق" coherence و"المفهومية" intelligibility و"الصلاحية" validity. أى المفردات الخاصة بنظرية اتساق الحقيقة التقليدية. ولا تتغلب العملية على عيوب الموضوعية، بل لا تولد سوى نقيضها الديالكتيكى: النسبية التى تنفى إمكانية حقيقة مادة الموضوع، والتى توحى بالتراجع نحو تأمل جمالى للإمكانات التركيبية. ويميل الإيحاء، بأن الكتابة التاريخية هى محض شكل من الأدب المفهوم، إلى تحويل التاريخ إلى مشروع جمالى يمكن

لباحث التاريخ، أو الكاتب فيه، من خلالها أن يخلق "القصة" التى يريد أن يحكيها. ولا تعد مثل هذه التفسيرات، التى تهمل بعدا مهما من أبعاد التأويل، وصفا ملائما لعملية الفهم. ففى حالة التاريخ، يتغاضى التفسير عن الزعم الملح بفهم الماضى استنادا إلى الحاضر، وقوة هذا الفهم فى تحديد فعالية الشعوب والأمم. والحق أن التاريخ لايؤخذ على أنه وصف صالح أو مفهوم ممكن فحسب، بل بوصفه واقعية حقيقية وينجم الخطر فى حالة التأويل الأدبى عند إزالة بعد الحقيقة واختزال المعنى إلى مزاعم لا تكون إلا مفهومة ومتسقة، أى التأويل يهدد بأن يكون صالحا إلا أنه يكون واهيا فى الوقت نفسه.

وإذا أجرينا مقارنة دقيقة مع الاختزال الشكلانى الذى يرفض إمكانية الحقيقة فى التأويل، نجد أن جادامير لايصر على محايثة النص فحسب، بل على توقع حقيقة ما يقوله النص أيضا: "لا يتم سلفا افتراض وحدة المعنى المحايثة التى توجه القارىء فحسب، بل توقعات المعنى المتعالية - أيضًا التى يسير فهم القارىء على هديهما باستمرار" (WM278). وخلافا لما يراه بارت، لا يؤدى الموقف الهرمنيوطيقى الذى يمكن أن يشير لرفض نظرية تقابل الحقيقة، إلى الإلغاء التام لمفهوم الحقيقة، وترى هرمنيوطيقا جادامير حقيقة الفهم التأويلى وتعده لحظة أساسية يكون الفهم ذاته مستحيلا من غيرها. فالنص لا يعد محض موضوع بحد ذاته إذا نظرنا إليه من مختلف المنظورات أو الزوايا، بل هو نتاج الحوار الذى يوجهه التوقع بأن شيئا ذا معنى قد قيل حول شيء ما. ويمثل هذا التوقع، بالمقابل، دافعية نحو معاملة النص على أنه نظام لمعنى محايث تام فى ذاته - أى نحو مقاربته مع ما يسميه جادامير استشراف الكمال. وعندئذ لا ينبغى لنا أن نعد المحايثة والحقيقة، بحسب التفسير الهرمنيوطيقى، خاصيتين من خواص المعنى فحسب، بل هما أيضا افتراضان يمنحهما القارىء للنص فى عملية فتح المجال أمام النص للتحدث عن ذاته، ولا يكون النص موجودا إلا فى حوار بين النص والمؤول.

ولا يعد توقع الحقيقة فرضية مؤكدة لذاتها، إذ يتم، فى عملية القراءة، توثيق الأفهام السابقة التى يقاربها النص فى البداية، أو تكذيبها، وذلك عبر حوار القارىء مع النص. وتشير قدرة الفهم على تصحيح ذاته إلى أنه ليس نسبيا بطريقة فاسدة vicious وأن القراءة كلها تشتمل على إدراك الحقيقة إلى حد ما. وأن حقيقة أن الحقول التاريخية - الفيلولوجية تمتلك طرقا ناجحة لتجنب الخطأ فى التأويل هى حقيقة تزود الهرمنيوطيقا بدليل ظاهراتى لإدراك إمكانية حقيقة الموضوع (Wmxix). فالنسبية لا تمثل تهديدا للنظرية الهرمنيوطيقية لأن الفهم، تحديدا، يعد عملية تعلم يحدث فيها النقد فعلا (كنقد الطلاب مثلا، أو كنقد ذاتى يأتى على شكل تصحيح ذاتى).

رابعا - الطابع المشترك للنصوص التاريخية والأدبية:

يصر الموقف الهرمنيوطيقى على أن كل قراءة للنص تحوى مادة موضوع ضمنية يحيل إليها النص Sache وتوجه استيعاب القارىء إلى فهم يمكن أن يقال أنه صحيح. وممكن أن يثار الاعتراض على أن الاهتمام بمادة الموضوع يكون ملائما لنصوص معينة، مثل الوثائق التاريخية، أكثر من النصوص الشعرية نظرا للاعتقاد بأن النصوص الشعرية محايثة تماما، أى لا تحيل إلا إلى ذاتها. ويرى جادامير، مع ذلك، أن المسافة بين نصوص التاريخ والنصوص الأدبية ليست كبيرة قدر ما هو متصور عادة، على الرغم من أن مقاربته لجنس GENRE من أجناس الكتابة تنحو منحى معاكسا من الكتابة التاريخية، بل أنه يؤكد أن هذه الحركة المهمة تحدث فى كل من الأدب والتاريخ وإن كان ذلك بطرق مختلفة.

فهل ينطوى برهان جادامير، بخصوص الصلة الوثيقة بين هذين النوعين من النصوص، على خطر يتمثل فى عدم إنصاف كل منهما؟ فهناك اختلافات أساسية واضحة بين معالجة المؤرخ لوثيقة معينة ومقاربة الناقد الأدبى لنص أدبى. فالمؤرخ يستخدم النص لاكتشاف شيء ما، باستثناء النص، - أى، حدث أو اعتقاد أو حالة ذهنية أو بدنية،.. إلخ.أما الناقد فيعترف بمحايثة النص الأدبى، ولا يهتم المؤرخ بإشارة النص إلى القصد، بل ينشد معرفة الحقيقة التى لا تمثل،

بالضرورة، ما يوحى النص بأنه حقيقى. وانطلاقا من وجهة النظر هذه، يمكن له تعليق الزعم بحقيقة النص تماما، وقراءة النص ببساطة لمعرفة ما يوضعه، ومع ذلك يبدو أن هذا التعليق صار نموذجا للدارسين المحدثين، إذ بدلا من أن يمثل الحد الأدنى من القراءة، أصبح يؤخذ بوصفه هدفا للقراءة كلها، وبضمنها قراءة النصوص الأدبية. وهنا يثار السؤال عما إذا كان هذا التعليق صفة لمشروع المؤرخ، أم لا.

يجيب جادامير بـ"لا" قاطعة مقدما إسهاما مهما للجدل المنهجى الراهن بين فلاسفة التاريخ حول فاعلية المؤرخ(ينظرwm325-317). ويؤكد جادامير أن رغبة المؤرخ بفسح المجال أمام تأويل النص بلغة الواقع المتجسد الذى يتجاوزه تكون ممكنة بفعل الإدراك الهرمنيوطيقى الذى يصاحب نظرة المؤرخ للأفق التاريخى، أى أن بإمكان المؤرخ توسيع أو تضييق السياق الذى يطبقه عند قراءة النص لأنه (أى المؤرخ) يدرك أن النص ذاته مشروط تاريخيا وقد لا ينطوى على حقيقة الموقف. ويكون الحد الأدنى من القراءة - أى الرغبة بمعرفة ما يوجد هناك فقط - هو النتيجة التى يتمخض عنها هذا التضييق، ولا يمكن الإبقاء على هذا الوضع طويلا لئلا تضيع دلالة ما يقال تحديدا، أو فهمه ويكون المؤرخ معنيا أيضا بمعرفة حقيقة الأمر، على الرغم من أنه لا يرى نفسه بوصفه المخاطب المباشر فى النص - بالصورة التى يشعر بها قارىء النص الأدبى حينما يدعوه النص مباشرة. وهكذا فأنه ينضم إلى قارىء الأدب الذى يكون معنيا بحقيقة مادة موضوع النص (بشكلها ومحتواها) أيضا. ويوسع المؤرخ سياقه ليحدد الكيفية التى ينبغى بها فهم الموقف التاريخى ككل، وليس وثيقة معينة، حالما يكتشف أن الوثيقة تسيء تمثيل الموقف الحقيقى. أى، حالما يؤول النص بطريقة تختلف عن قصد النص. كما ينبغى أن يقرر المؤرخ كيفية تأويل مختلف النصوص وكيفية تأويل الموقف المعاد بناؤه فى ضوء التطورات السابقة واللاحقة بالصورة التى يفهم بها من الوثائق السابقة.

وتتمثل مهمة المؤرخ بتحديد " المعنى التاريخوغرافى لظاهرة ما فى كامل وعيها الذاتى التاريخى" (WM321). ولهذا يحاول المؤرخ تأويل "نص" حقبة تاريخية معينة أو عهد تاريخى معين. فضلا عن أن المؤرخ يكون مأسورا بسبب هذا " النص" الأوسع بالطريقة نفسها التى تحدث فى كل قراءة أصيلة :

فى الحقيقة، لايوجد، على الإطلاق، قارىء يقع نظره على الكتاب الضخم لتاريخ العالم المفتوح أمامه،كما لا يوجد، إطلاقا، قاريء يقرأ ما يوجد فى النص الذى أمامه ببساطة، بل يحدث تطبيق، فى القراءة كلها، حد أن كل من يقرأ النص يكون مأخوذا بالمعنى المقصود. فالقاريء يصغى بمعية النص الذى يفهمه (WM323).

ويعرض المؤرخ، المأخوذ بالتاريخ، موقفه لخطر نسيان نفسه وتاريخانيته عند التعامل مع وحدة الماضى، ومع تراث يمثله هو شخصيا، وبهذا المعنى تكون مهمة المؤرخ شبيهة بمهمة الناقد الأدبى أكثر منها بمهمة العالم الطبيعى، لأن المؤرخ مدعو من النص الذى يؤوله بطريقة معينة كما أن فهمه مشروط بذلك" النص" تحديدا. وأن كلا من المؤرخ والناقد الأدبى يرتبط بطريقة يؤدى فيها إدراكه الهرمنيوطيقى إلى جعل علاقة النص والسياق ممكنة.

ويمكن تلخيص موقف جادامير من خلال تعريف التاريخوغرافيا بأنه نوع من الفيلولوجيا العام (WM322). ومع ذلك ينبغى لنا عدم الخلط بين هذا الزعم والموقف القائل بأن التاريخ أدبى محض، على الأقل ضمن المعنى الجمالى التقليدى للمصطلح، لأنه يشتمل على الخلق اللاتاريخى المستقل. وينطوى النقد الهرمنيوطيقى للوعى الجمالى على تعديل مكانة العمل الأدبى الأنطولوجية. فحينما توقف مصطلح "أدب" عن تعيين العمل المكتوب عموما (مثل أدبيات يوليسيس "ulysses أو عامل دى. أن.أى. DNA الوراثى) بل صار ينسب مكانة الفن الشعرى إلى نص ما، فأنه استعمل عندئذ على نحو معيارى لا وصفى، وبذا صار يفترض سلفا قرارا حول الاختلاف فى الدرجة بين النصوص الاعتيادية والنصوص الشعرية. وانطلاقا من وجهة النظر الجمالية يعد

الاختلاف شكلا للكتابة - أى جمالا للتعبير من الناحية التقليدية، أو بنية للكتابة، من الناحية الأكثر حداثوية. وطبقا للعرض الهرمنيوطيقى فإن ما يقال يوازى فى أهميته الكيفية التى يقال بها، ويمكن الاختلاف الأساسي بين هذين النوعين من النصوص فى توقعات حقيقة النصوص (WM155)ولا يتمخض عن لغة الأدب المجازية الوضوح والتمييز نفسه الذى تقدمه لغة التاريخ الواقعية. إلا أن هذا لا يعنى أن اللغة الأدبية لا تنتج أى توقع للحقيقة، فجادامير يرى أن متعة النتاج الدرامى إدراكية، وإن كانت عامة - أشبه، مثلا، بالاعتراف الذاتى أو الاعتراف بتصوير حقيقى للموقف الإنسانى. ويكون الشعر الغنائى المحض إشكاليا أكثر لأنه مبهم أساسا. وحتى الإبهام يوحى بالاعتراف بالمعنى، إلا أنه مع ذلك ليس هراء بل يشير تحديدا إلى الاعتراف بالكثير من الاتجاهات الممكنة التى قد يسلكها المعنى. فالتشاعر poetizing يعد طريقة لإضفاء المعنى أيضا، أى طريقة للتدليل signifying انظر (KS II 9ff) وتشتمل اللغة على حركة أساسية لقول شيء ما عن مادة الموضوع، لكن ينبغى لها ألا تكون المادة خارجية أو عرضية، وفى حالة القصيدة يمكن أن تكون اللغة الشعرية ذاتها.

ويستلزم فهم النص فهما لمادة الموضوع التى يتحدث عنها النص، حتى وإن كان هذا الموضوع هو طبيعة الشعر ذاته، فضلا عن ضرورة التأمل (الواضح إلى حد ما) فى الدوافع الإدراكية التى تكمن خلف البحث وذلك لفهم النص وجعله موضوعا للبحث. ولهذا السبب ينبغى له أن يشتمل الفهم النصى على عملية فهم ذاتى أيضا: إذ أن ما ينبغى فهمه ليس كلمات النص وعلاقاتها فقط، بل أسباب ممارسة النص دعواه إلى القاريء، أيضا - أى، دعواه فى أنه شعر، تحديدا. ويختلف النص الأدبى عن الوثيقة التاريخية التى يقوم تاريخ الوظائف عند بارت بتحويل النص الأدبى إليها - وذلك لأن القاريء هو المخاطب المباشر فى ذلك النص، ولهذا فأنه يكون صوتا صادرا من الحاضر (KS II 5). ولتعليق الحركة نحو المعنى فى الشعر ينبغى على الحركة، نحو قول شيء حقيقى فى مادة الموضوع (التى قد تمثل الشعر ذاته، مجددا)، أن تتغاضى عن الطريقة التى يكون بها الشعر مُكَوِّنًا للأفق الثقافى الذى يبرز منه المؤول نفسه. فالنص الشعرى ليس شيئا من مخلفات الماضى، بل يمثل الحاضر بوصفه تراثا. ومجددا نقول إن التراث لم يؤل ولم تنصرم أيامه، بل ما برح يؤكد ذاته فى الحاضر. ويعد الشعر جزءا من ذلك التراث، وبهذه الطريقة لا يمكن تجاهل معناه الخاص بالفهم الذاتى للحاضر. ولهذا السبب لا يكون الفهم الذاتى الحالى فى الوعى الهرمنيوطيقى عبر عملية التأويل التاريخى والأدبى ببساطة ذاتيا. بل يشتمل على أبعاد معينة مثل الفهم الذاتى المنهجى للحقل المعرفى أو الدور الاجتماعى وقوة الحقل المعرفى، أو حتى تأويل العصر الحاضر بذاته. وأن تعامى المؤول عن هذه الأبعاد لا يعد برهانا على أنها لا تمثل إمكانات مهمة.

خامسا - الهرمنيوطيقا والنقد التطبيقى : ياوس وشتايجر وريفاتير وفش

لا تستلزم هرمنيوطيقا جادامير، بوصفها نظرية فلسفية لطبيعة الفهم والتأويل، أى منهجًا معينًا للنقد التطبيقى، إلا أنها قد أثرت، على الرغم من ذلك، فى نقاد الأدب المعنيين بقضايا المنهجية. والحق أن أكثر جوانب النظرية الهرمنيوطيقية تأثيرا هو تركيزها على التأثير، أى على تراث تلقى الأعمال الأدبية بوصفه عاملا مهما لفهم الأعمال، وفهم الأدب ذاته. وتتميز أية نظرية نقد، تركز على المعنى وتلقيه بدلا من القصد السيكولوجى ولحظة الخلق، بأنها ذات صلة بالتراث الهـرمنيوطيقى عند هيدجر وجادامير . فبعض نقاد الأدب - مثل ايميل شتايجر وهانز روبرت ياوس - هم الأكثر تأثرا بهذا التراث، لكن ينبغى فهم البعض الآخر منه - مثل الناقدين الأمريكيين ستانلى فش وهارولدبلوم - ضمن سياق هذا التراث أيضا. ولا يوجد منظر واحد للنقد التطبيقى يمثل أفضل تعبير عن روح الفلسفة الهرمنيوطيقية،إلا أن من المفيد استعراض بعض النظريات التى تفسر التطبيقات - أو سوء التطبيقات - المكنة للمفهوم الهرمنيوطيقى المركزى للوعى الذاتى فى نظرية التاريخ الأدبى.

لقد طور هانز روبرت ياوس (تلميذ جادامير سابقا وباحث فى الأدب الفرنسى) المفهوم المنهجى للهرمنيوطيقا - أى، تاريخ التأويلات وتفاعلها مع الإطرادات التاريخية الأخر - إلى منهج فيلولوجى محدد. فهو يبرهن على بعض تشعبات الإدراك الهرمنيوطيقى، ويقدم ياوس فى مقالته أحداث الفن والتاريخ "Geschichte der Kunst und Historie" تحليلا مضيئًا لاستعمال السرد الخيالى لتاريخوغرافيا رانكة Ranke ويبين الكيفية التى تكون بها كتابة رانكة مشروطة ببراديم* جمالى (مستوحيا مصطلح "البراديم" من توماس كون) يولده الإطار المفهومى للمقولات الجمالية المستنبطة من فينكلمن Wincklmen وتتمثل أطروحة ياوس المركزية ببرهنته على عدم الحاجة إلى جعل التاريخ الأدبى يتنمط ببراديم التاريخوغرافيا. وبينما قد تهيمن محددات الفهم الوضعى لطبيعة التاريخوغرافيا العلمية على التاريخ الأدبى حاليا، يبين ياوس أن التاريخوغرافيا السابقة - مثل تاريخوغرافيا درويزن - كانت منمذجة فى براديم الفهم التاريخى للأعمال الفنية ويكتب ياوس عن التاريخ الأدبى الراهن قائلا " إن شكل التاريخ الأدبى المحظور علميا هو أسوأ وسط يمكن تخيله لإلقاء نظرة على تاريخانية الأدب"[٧] ويقول ياوس إن التاريخ الأدبى لم يوصف وصفا وافيا إذا ما قورن بالتاريخوغرافيا الوضعية، ويرى أن بإمكان التاريخوغرافيا ذاتها الإفادة من كونها منمذجة فى براديم تاريخ الفن. ويبدو أن ياوس، فى سياق برهأنه، متأثر بجادامير بوضوح ويتفق معه فى مفهوم انصهار الآفاق. إلا أنه، مع ذلك، انتقد مفهوم التراث عند جادامير (ينظر الصفحات (249, 242,235,232). ويسيء ياوس أيضا فهم القوة الفلسفية لمفهوم التراث عند جادامير (بوصفه "تراثا تاريخيا") ويغالى فى التشديد على عنصره المادى والجوهرى.

ويعد ياوس، مع ذلك، الأكثر قربا من روح نظرية جادامير عموما. ففى مقالته المهمة "التاريخ الأدبى تحديا للنظرية الأدبية"Literaturgeschichte als Provokation de Literaturwissenschaft يقترح ياوس منهج التلقى التاريخى الذى " لا يسعى، عبر التاريخ، وراء نجاح الشاعر وشهرته الذائعة الصيت بعد وفاته وتأثيره فحسب، بل أيضا فى الشروط التاريخية لإدراكه وتغيراته"(p.183) .ويصر ياوس، أكثر من جادامير، على أن الفهم التأويلى لا يشتمل على لحظة إعادة إنتاج متكررة فحسب، بل على لحظة إنتاجية (ينظر أيضاwm280) ولهذا السبب يطور ياوس الجمالية الهرمنيوطيقية بوصفها إطارا لفهم أسس التاريخ الأدبى. ويؤكد أنه فى هذا الإطار:

> **لابد أن تؤخذ تاريخانية الأدب بالحسبان فى جوانب ثلاثة: من الناحية التعاقبية DIACHRONICALLY ضمن سياق تلقى الأعمال الأدبية، أما من الناحية التزامنية SYNCHRONICALLY فتكون فى نظام علاقات الأدب المعاصر، وفى نتائج مثل هذا النظام، وأخيرا فى علاقة تطورات الأدب المحايث لسياق التاريخ العام (P.189)**

لهذا، تحذو نظرية ياوس حذو نظرية جادامير فى نقد الافتراضات الموضوعاتية المسبقة لجمالية تركز على الإنتاج والتمثيل Representation وتسعى إلى تطوير النتائج الفيلولوجية العملية لجمالية تركز على التلقى والتأثير . ويحول ياوس الإصرار الهرمنيوطيقى على لحظة الفهم الذاتى فى التأويل إلى مبدأ واضح ومعيارى راديكالى:

> **سوف تستند منزلة التاريخ الأدبى، المرتكز على جمالية التلقى، على المدى الذى يكون فيه قادرا على المشاركة، بفاعلية، فى التكميل المتواصل للماضى عبر الخبرة الجمالية، فمن ناحية، يتطلب هذا الوضع صياغة القوانين التى تم التطلع إليها بوعى - بالمقارنة مع موضوعاتية التاريخ الأدبى الوضعى، ومن ناحية أخرى، فأنه يتطلب تعديلا نقديا، إن لم يكن تدميريا، حتى للقوانين الأدبية**

---

* يشير المؤلف هنا إلى مفهوم البراديم paradigm الذى طرحه توماس كون فى كتابه " بنية الثورات العلمية" ويقصد به: 'الإنجازات العلمية المعرف بها ضمن مجتمع علمى معين ولمدة معينة بحيث تزوده بالأساس لمشكلاته المستقبلية وبالحلول، وكمثال على ذلك كتاب " المباديء الرياضية " لنيوتن أو كتاب "نظرية الاحتراق" للافوازيه .(المترجمة) .

الموروثة المفترضة سلفا ـ بالمقارنة مع كلاسيكية البحث فى التراث" (P.170).

ويمكن الاطلاع على مثال آخر على قوة الإدراك الهرمنيوطيقى المكنة للنقد التطبيقى وذلك فى الاقتراح الذى قدمه ايميل شتايجر الذى يشرح الصلات المهمة بين القضايا الجمالية البحتة والقضايا الأكثر تاريخية . وبإمكان شتايجر، الذى يحاول " تقييم العمل الفنى تقييما فنيا ـ بالمعنى الدقيق للكلمة ـ بدلا من تقييمه سياسيا أو أخلاقيا أو أدبيا "، أن يضمن الاعتبارات الهرمنيوطيقية التاريخية بين معاييره الجماليه. ولهذا يضيف شتايجر إلى المعايير الاعتيادية الخاصة بالجودة الجمالية (مثل التساوق والفردية، وتفرد اللغة، والولاء للأنواع الأدبية) شروطا معينة مثل "وزن" العمل الأدبى فى ميزان التاريخ ، والقدرة على خلق معنى "الجماعة" (أى بعبارة أخرى، معنى العصر أو معنى التراث)[8] وعلى الرغم من أن جميع هذه المعايير تكون بحد ذاتها عرضة للجدل، إلا أن المعيارين الأخيرين، على الرغم من أنهما تاريخانيان إلا أنهما ليسا خارج الأدبية extraliterary.

وتعد هذه الاعتبارات، مع ذلك،عامة إلى حد ما. وقد طور نقاد الأدب الآخرون مناهج للتحليل الأسلوبى الأكثر إسهاما ضمن إطار نظرى يركز، على الرغم من ذلك، على التلقى والاستجابة . وعلى الرغم من أن ميشيل ريفاتير وستانلى فش انطلقا من تراث يختلف تماما عن التراث الذى انطلق منه ياوس وجادامير، فإن اهتمامهما بعملية القراءة، بوصفها محددا أساسيا لمعنى النص الأدبى، يمثل طرقا ممكنة لتوضيح ميكانيكا التلقى وتاريخ الآثار .

وإن نقد ميشيل ريفاتير المشهور لتحليل ياكوبسن وليفى‌شتراوس لقصيدة بودلير الموسومة "القطط" يشاطر الكثير من دارسى الأدب تحفظاتهم حول قدرة اللسانيات البنيوية على حبس "الشعر" فى جزء معين من اللغة[9] . ويرى ريفاتير أن البنى التى ينتقيها التحليل اللسانى كثيرا ما تكون غير قابلة للإدراك ولا يمكن أن تمثل السمات التى تولد لدى القارىء الشعور التجريبى بأن النص قصيدة . وبالمقارنة مع " القصيدة الممتازة" superpoem التى بناها ياكوبسن وليفى‌شتراوس، فإن ريفاتير يبنى " القارىء الممتاز" superreader بالاستناد إلى استجابات قراء مختلفين.

ولا حاجة هنا لوصف تفصيلات تحليله الأسلوبى لأن الموازاة مع نظريات التلقى الهرمنيوطيقية تكمن فى إصرار ريفاتير على ضرورة رؤية القصيدة بوصفها استجابة. ولهذا فإن قارىء ريفاتير الممتاز يتخذ أى شيء يستوقف القارىء ويجذب انتباهه بوصفه علامة موضوعية على واقعية الاتصال بالقصيدة، وبوصفه مفتاحا لبنيتها الشعرية. وتفهم هذه القصيدة فى ضوء التعارضات الثنائية التى تولد اختلافات غير متكهنة (DPS 203-204).

وينبغى الالتفات إلى سمتين تسمان نظرية القصيدة بوصفه استجابة. أولا، ثمة معنى مهم يتفق فيه ريفاتير مع الإصرار الهرمنيوطيقى على ضرورة تضمين مادة الموضوع فى أى تفسير لعملية فهم الشعر والأدب. وعلى العكس من المحاولات الضد ـ إدراكية التى قام بها منظرون أمثال آى.إيه. ريتشاردز لعزل الأدب عن الرسالة أو المحتوى أو المعلومات، فإن أسلوبية ريفاتير تتعامل مع الرسالة بوصفها جزءا أساسيا ـ وإن لم تكن الجزء الأهم ـ من الظاهرة الشعرية (DPS 202).

ثانيا: هناك أيضا معنى يبقى فيه نهج ريفاتير أقرب إلى البنيوية مما إلى الهرمنيوطيقا، لأن القارىء الممتاز يظهر فى هذه المقالة ليكون تزامنيا ولا تاريخانيا على نحو غريب . ويتم استحضار القراءات جميعا معا، بغض النظر عن الزمان والمكان والموقع، لخلق فعل قراءة مثالى واحد. والحق أن ريفاتير يفرغ الاستجابة من محتواها (الأيديولوجية أو خلفية الموضوع أو الأغراض) ويستخدمها بوصفها مدخل لوسائل العمل اللسانية (DPS 203). ومما لا شك فيه أن هذا التزامن لا يعد بالضرورة عيبا فى منهج التحليل الأسلوبى ، بل أنه يبين أن النظرية لا تعد تعبيرا تاما عن الوعى التاريخى الذى يراه جادامير أساسا للتأويل الأدبى.

ومن ناحية أخرى، يطور ستانلى فش مقاربة أخرى للأسلوبية يزعم أنها تاريخية راديكالية. ونجده يدافع، بوصفه مؤرخا أدبيا ضليعا أيضا، عما يمكن تسميته بالتفسير الأكثر راديكالية لنظرية التلقى . ويتحدث فى مقالته الواعدة "الأدب في القاريء : الأسلوبية الانفعالية - Literature in The reader: affective stylistics"[10]. عن الدور الأساس الذى يقوم به القاريء. إلا أن ذلك يحدث بطريقة تنصف " قالب المحددات السياسية والثقافية والأدبية" الذى يكمن وراء كل قراءة إنصافا ظاهريا، وبذا فأنه ينصف " الشروط المحلية (التى تشتمل على المفاهيم المحلية للقيمة الأدبية " (lr 407- 408). ولعل هذا النظام، إن كان ناجحا ، يربط مفهوم الاستجابة بمفهومى التلقى والتأثير الأكثر تاريخية، بالصورة التى طورهما بها ياوس وغيره.

وتأخذ نظرية فش، على غرار نظرية هيرش، معظم قصدها البلاغى من معارضتها لويمسات وبيردسلى. فبينما انغمر هيرش فى المغالطة القصدية، نجد فش يهاجم مقالتهما الموسومة " المغالطة العاطفية" . وتؤكد هذه المقالة أن استجابة القاريء السيكولوجى هى مصدر خارجى للدليل على معنى النص بوصفه قصدا للمؤلف:

> **تعد المغالطة العاطفية خلطا بين القصيدة ونتائجها (أى ما تكون عليه وما تفعله)، بمعنى أنها حالة الشكوكية الإبستمولوجية الخاصة ... فهى تبدأ بمحاولة استنباط معيار النقد من الآثار الإبستمولوجية للقصيدة وتنتهى بالانطباعية والنسبية . وإن محصلة المغالطة، بنوعيها القصدى والعاطفى، تمثل ميل القصيدة ذاتها، بوصفها موضوع الحكم النقدى، إلى الاختفاء[11].**

ويميل فش إلى البرهنة على أن المغالطة العاطفية مغلوطة بذاتها وذلك من خلال تقديم نظرية معنى تختلف عن النظرية التى افترضها ويمسات وبيردسلى، لكن غرضه الأساس معروف تماما، لأنه يؤكد أن الإستجابة ليست مماثلة للتأثير، بل تشتمل على عمليات إدراكية معينة فى عملية فهم الكلمات الموجودة على الصفحة. وبدلا من جعل الاستجابة مقتصرة على المشاعر السيكولوجية، يوسعها فش لتشمل فعل الاتصال كله، ويعتقد أن محاولة جعل التأويل مقتصرا على النص، بوصفه شيئا بذاته، تعد محاولة نظرية ، كما هو واضح .

وبدلا من اهتمام النقاد الجدد بالنص، يقدم فش "منهجا للتحليل يركزه على القارىء بدلا من تركيزه على النتاج الإنسانى" artifact ("LR" 400) وتبدأ "أسلوبيته الانفعالية" بالتساؤل عما تفعله (لا ما تعنيه) كل كلمة وجملة وفقرة وفصل و.. إلخ. وتجيب عن ذلك عبر "تحليل استجابات القاريء المتنامية نحو الكلمات بالصورة التى تتعاقب بها وراء بعضها زمانيا" (LR387- 388). وقد تمكن فش من تجنب النزعة السيكولوجية التى انتقدها ويمسات وبيردسلى لأن مفهومه للاستجابة لا يمت بصلة لـ " الدموع والوخزات" و" الأعراض السيكولوجية الأخرى"[12] وأن قارئه، مثل قاريء ريفاتير المتاز، يمثل بناء لا قارئا حيا فعلا ("LR" 407) [13]. ويمثل هذا "القاريء المطلع" Informed Reader مجموعة من الكفاءات التركيبية الدلالية ذات العلاقة، كما أنه مثال لساني مؤداه أن على الناقد البايوجرافى الوصول إليه بغية تقديم تقرير موثوق حول خبرته عن العمل الأدبى.

لذا تعد نظرية فش قريبة من الهرمنيوطيقا الفلسفية بإصرارها على أن العمل الأدبى لا يأتى إلا ليكون فى عملية فهم وتأويل. وهناك ثلاث نتائج طبيعية مهمة تنبع من تفسير فش اللاسيكولوجى لتلسين عملية القراءة. تعنى النتيجة الأولى بالتفريق بين اللغة الاعتيادية واللغة الشعرية، فى حين تعنى الثانية بصلة الرسالة بالعمل الأدبى فضلا عن مادة موضوع الأدب ذاته، أما الثالثة فتهتم بمكانة القصد.

وفش مقتنع أن المحاولة الرامية لإيجاد سمات لسانية محددة تميز الشعر من اللغة اللاشعرية الأخرى تعتمد تصورا خاطئا ("LR"408) .فبدلا من رؤية الشعر بوصفه انزياحا Deviation عن الاستعمال الاعتيادى، وبذا يكون شيئا غير اعتيادى أو متميزا على نحو متفرد، يرى فش أن اللغة العادية تشتمل على أنواع التعقيد ذاتها التى تشتمل عليها اللغة الشعرية (وإن

كان ذلك بدرجة مختلفة). لهذا تجده يهاجم ريفاتير لأنه أنشأ منهجا منفصلا للتعامل مع الآثار التى تكون شعرية، ("LR"418). ولابد من وجود بعض الاختلافات قطعا، حتى وإن كانت فى الدرجة لا فى النوع. ولهذا، يعد الأدب، وفقا لتفسير فش، الاستعمال الواعى ذاتيا لموارد اللغة الاعتيادية، وينبغى له مقاربته مع مختلف الاتجاهات والتوقعات.

أما النتيجة الثانية، النابعة من النتيجة الأولى، فهى أكثر صلة بالمناقشة الحالية. إذ يرى فش، مثل ريفاتير، أن الرسالة تمارس سيطرة مهمة على استجابة القارىء ولهذا ينبغى عدم استبعادها بوصفها عديمة الصلة بالموضوع، مثلما قد يحصل فى النقد الشكلانى ("LR"424-425) . ومجددا نقول إن الرسالة لا تمثل بالضرورة أهم سمة فى العمل الأدبى، بل لاينبغى لنا تمييز الأدب من اللغة غير الأدبية بناء على أنها لا تحمل رسالة. ولا شك فى أن رسالة القصيدة، بوصفها الاستعمال الواعى ذاتيا لموارد اللغة، يمكن أن يكون إشارة محيلة ذاتيا إلى إجراءاتها الخاصة، فضلا عن أن الرسالة تشتمل على الشكل مضافا إليه مذهب استطرادى. وفش يعارض الدافعيين emotivists أمثال ريتشاردز الذى يؤكد أن المنطق والجدل لا يمتان للشعر بصلة. وعلى الرغم من أن الاتساق قد يكون أقل أهمية لبعض أشكال الشعر والنثر، يشير فش إلى أن العمليات الإدراكية، مثل الحساب والمقارنة والاستدلال، كثيرا ما تكون متضمنة أساسا، مثلما يبين ذلك اختصاصه المحدد، أى تخصصه بأدب القرن السابع عشر ("LR"413-414). أما على الصعيد الهرمنيوطيقى، فيرمى فش إلى القول أن التحول الجمالى للأدب إلى أدب خيالى، وإلى إغفال مادة موضوعية، يسيء تصوير فاعلية الفهم والتأويل.

أما النتيجة الثالثة، المتعلقة بالتركيز على القارىء، فتخص علاقة قصد المؤلف إذ لا يناقش فش مسألة القصد فى مقالة " الأدب فى القارىء"، أما فى مقالة " وصف البنى الشعرية" Describing Poetic Structures يستبعد ريفاتير هذه المسألة من دائرة اهتمامه منطلقا من أسس واهية تقول إن الشاعر ما عاد حاضرا، وإن معرفتنا بقصد المؤلف، تكون خارجية بالنسبة إلى الرسالة، لأنها مستنبطة تاريخيا (DSP" 202). ومع الاهتمام بالقوة البناءة التى تتمتع بها الاستجابة والقراءة والتلقى، من الممكن رؤية قصد المؤلف فى ضوء جديد أيضا. ويعد الجدل، الذى قدمناه فى الفصل الأول عن قصد المؤلف، موجها بالدرجة الأساس ضد النزعة السيكولوجية. وأن الزعم بضرورة رفض قصد المؤلف، ليس بوصفه معيارا فحسب. بل بوصفه علة أيضا، يعد تجاوزا "للمغالطة القصدية" عند ويمسات وبيردسلى. ويهدف الجدل إلى إحداث شرخ فى الأسبقية الموروثة المعطاة لمثل هذا المفهوم. ومن ناحية أخرى، لايستبعد هذا الجدل قصد المؤلف المعبر عنه - أى، تأمله فى عمله وتأويله له، استبعادا تاما لأن مثل هذا التأويل قد يشتمل على رؤى صالحة، فالتأويل الذاتى للمؤلف وثيق الصلة بأى تأويل آخر - وإن كان لا يتعدى ذلك بالضرورة. وإن امتيازه الممكن يأتى من تاريخ تأويل العمل وتأثيره فى ذلك التاريخ. فالمؤلف قارىء آخر، و بهذه الطريقة يمكن احترامه. ومع ذلك لا يستتبع هذا الأمر أن احترام المؤلف يقف حائلا أمام تفنيده (وهناك جدل مشابه لهذا فى التأويل الذى يمثله تلقى العمل من جمهوره الأصيل).

وبينما تكون نظرية فش مفيدة فى إظهار ضيق أفق بعض مذاهب النقد الشكلانية وإظهار الفوائد الكامنة فى نظرية الاستجابة، نجد أن حججه تلزمه أحيانا، بمزاعم تنطوى على مفارقة. وينبغى لنا فهم حججه الأساسية ضد ويمسات وبيردسلى بأنها تعارض مباشر مع فصلهما لمعنى الجملة عما تفعله. فحينما يقول فش عن جملة معينة أن " ما تفعله هو ما تعنيه" فأنه يوحى بـ " عدم وجود علاقة مباشرة بين معنى الجملة (شذرة، رواية، قصيدة) وما تعنيه كلماتها " ("LR"393) وأن إحدى نتائج رأيه بالمعنى تقول " إن المستحيل أن يعنى المؤلف الشيء نفسه بطريقتين مختلفتين (أو أكثر)"("LR"393). وعلى الرغم من أن نظريته تعتمد نظرية المعنى الإدراكية الأخرى، يعد استعماله لمصطلح " معنى" مبهما وينطوى على مفارقة، كما أن تحديده لمسألة أن معنى ملفوظ ما يتمثل خبرة الملفوظ، لا يدفعه، على نحو مرغوب فيه، صوب تحليل فعل الكلام للمعنى، بل يلزمه بفلسفة الذهن ما قبل الفتجنشتينية مثل زعمه أن " المكان الذى

يخلق فيه المعنى، أو لا يخلق، هو ذهن القاريء وليس الصفحة المطبوعة أو الفراغ الواقع بين دفتى الكتاب"(379 "LR"). ونظرا إلى أن القاريء المقصود هو القارىء المطلع ،كما هو واضح ـ لا بوصفه شخصا حيا، بل بناء لسانيا ـ يبدو مصطلح "خبرة " مجازيا وغير ضرورى. وهكذا نجد أن فش يعرض موقفه لخطر الصعوبات ذاتها التى كشفناها فى الفصل الأول، التى واجهت هيرش حينما لجأ إلى الخبرة السيكولوجية المستقلة عن تعبيرها اللسانى، وأن الذى حدث هو أنه نظر إلى رفض قصد المؤلف أو النقد النشوئى على أنه يترك المرء يواجه خيارا بين الصفحة المطبوعة أو ذهن القارىء بوصفه بؤرة "المعنى"، ويختار ويمسات وبيردسلى الخيار الأول، ويختار فش الثانى. إلا أن رأى فش أكثر تمكنا، ومن الممكن أن تنجح نظريته فى المعنى من خلال منظرى أفعال الكلام الذين جاءوا بعد فتجنشتين، أمثال أوستن Austin وسيرل Searle. ومع ذلك، تبدو هذه المهمة عسيرة ولا يمكن الجدال بشأنها إلا بعد الانتهاء منها. ومع غياب مثل هذه النظرية، يميل المرء إلى الاعتقاد بأن فش لا يتحدث عن المعنى بطريقة أحادية حقا فحسب، بل ينزلق بين ما أسماه الفصل الأول بـ "المغزى" و"الدلالة".

وفش نفسه لا ينوى التحدث عن معنى الدلالة بمعنى أنها "مذهب" أو "قيمة" Value. فهو يصر، حينما يطبق منهجه، على أن هذا المنهج يرفض الإجابة عن (أو حتى طرح) السؤال الآتى: " **ما الذى يتحدث عنه هذا العمل** " (399"LR"). فمنهجه يتجنب دائما " الوصول إلى غاية " العمل الأدبى لأن "الوصول إلى الغاية هو هدف النقد الذى يؤمن بالمضمون، أى بالمعنى الذى يمكن استخلاصه" (410"LR"). ولا تتضح أسباب هذا الامتناع الشكلانى تقريبا عن وجوبية عد الرسالة ضرورية إذا علمنا حجة فش الأخرى التى تقول إن الرسالة هى، فى الأقل، جزء من الاستجابة للعمل. وقد يبدو أن هذا الامتناع، مضافا إليه حقيقة أن منهج فش يجعل من الصعب القول إن " هذا العمل أفضل من غيره، أو حتى أن العمل نفسه جيد أو ردىء (404"LR")، هو امتناع يؤكد الشعور الكامن خلف " المغالطة العاطفية" القائل إن النقد المتجه صوب الاستجابة ينتهى بالنسبية، وإن استجابة فش الوحيدة هى زعمه، غير المحتمل إلى حد ما، بأن القراءات لا تختلف فى استجابتها عند مستوى وصف الأعمال، بل فقط عند مستوى تقييمها ‎-409 "LR") (410. وأن الذى يكشف عن مدى الصعوبة التى واجهها هو زعمه الشخصى بأنه يفضل " الذاتية المعترف بها والمسيطر عليها" على الموضوعية الوهمية.

ولا شك فى أن الموضوعية التى يضعها فش فى ذهنه هى نتيجة لقرار قصر النقد على النص نفسه، أى" موضوع الحكم النقدى تحديدا" الذى ترى "المغالطة الانفعالية" أنه "يميل إلى الاختفاء" فى النقد المتجه صوب الاستجابة. إذ يعتقد فش أن موضوعية النص محض وهم لأن عملية القراءة هى ما ينبغى وصفه حقا. وبهذه العملية لا تكون القصيدة موضوعا ستاتيكيا مسلما به، بل متغيرة باستمرار ـ " ولهذا السبب لا يوجد " موضوع "على الإطلاق" (401"LR") .

وعند هذا الموضع تحديدا، يحمل فش مفهوم الاستجابة إلى حد بعيد بحيث يختفى النص بالمرة فى سياق القارىء وتبدو نظرية الاستجابة أو نظرية التلقى التى لا تمت بصلة للاستجابة أو للتلقى منطوية على مفارقة حقا [14] فبينما قد لا يكون النص شيئا محددا بذاته، لا حاجة إلى أن نستنتج أنه لا شىء أو أنه غير موجود، إذا سلمنا، مثلا، أن الرسالة، بعد من أبعاد عملية القراءة، فإن استنتاج أن قصيدة ما هى قصيدة حب بينما هى قصيدة عن الموت، يعنى ارتكاب خطأ فادح بحق النص. فالرسالة الخاطئة قصيدة خاطئة. ولا شك أن بالإمكان بناء النص لغرض إثارة استجابات "خاطئة" لتعزيز الاستجابة المرغوبة. ونتيجة لتحليل كتاب "تقدم الحاج" Pilgrim's Progress يستنتج فش شخصيا أن نتيجة منهجه ستتمثل فى "وصف بنية الاستجابة التى قد ترتبط بعلاقة منحرفة أو حتى متناقضة مع بنيـة العمـل بوصفها شيئا بذاته" (399 "LR"). لكن لو كانت الاستجابة علاقة، مثلما يعترف بذلك فش، لكان من الضرورى وجود مصطلح آخر، أى الشىء الذى يستجاب له فى العلاقة، وتشير ملاحظة فش إلى أنه لم

يحرر نفسه حقا من مفهوم "الاستجابة " أو "الخبرة" السيكولوجية - الذى يرى، هو نفسه، ضرورة الابتعاد عنها.

وبغض النظر عن هذه الصعوبات، فإن تركيز فش على تلسين* [لسانية] عملية القراءة (لا على سيكولوجيتها). ومقاربته للأسلوبية، هما إسهامان لتطوير نظرية التلقى فى النقد الأدبى. ولا شك فى أن الفلسفة الهرمنيوطيقية ليست بحاجة إلى قبول برامج معينة لمنظرى تلق محددين، أمثال ياوس أو ريفاتير أو فش، بل يؤخذ قصدهم على نحو ممتاز بحيث يتوجب تحرير التاريخ الأدبى من الأوهام الموضوعايتة لكل من الجمالية المحضة والوعى التاريخىالمحض. ولا تتمثل مهمة التاريخ الأدبى فى إعادة تفسير ما بدا أمام المؤلف حينما كتب النص. إذ بالاعتماد على التفسيرات الهرمنيوطيقية التى قدمها جادامير وياوس، نجد أن مثل هذا التفسير الجبرى للتاريخ الأدبى يتغاضى عن الغاية الأساسية التى مؤداها أن التأويل الأدبى كله يعد تاريخا أدبيا ضمن معنى مهم. ففعل التأويل ذاته يولد تاريخ النص الأدبى ، والأدب يكون تاريخيا أساسا حد أن العمل لا يكون موجودا على نحو مستقل عن تراث التأويلات الذى يفهم منه هذا العمل.

سادسا - مفارقة الحداثة : هارولد بلوم :

إن التعارض النيتشوى بين الشعر والتاريخ لا يكون إشكاليا للمؤرخ فقط بل للشاعر أو المبدع الأدبى الآخر أيضا، ويقدم لنا كل من الأدب والتاريخ الأدبى إشكالية فهم الكيفية التى يكون بها شىء ما ملازما للتراث - وبذا يكون تاريخيا - ويتضمن أو يحقق، مع ذلك، أصالة متفردة تتعالى على التراث . وإذا علمنا أطروحة اتصال التاريخ والتراث الهرمنيوطيقية، كيف يحدث الانفصال، أى الفعل الشعرى الإبداعى حقا؟ كيف يظهر الجديد ؟

يرى جادامير أن المفهوم الهرمنيوطيقى لتاريخ الآثار والتركيز على مرجعية التراث واتصاله لا يعيقان إمكانية الإبداع الأصيل. ومجددا نقول إن الاعتقاد بأن الوعى الهرمنيوطيقى يمنع ظهور الجديد أو الثورى، لهو سوء فهم للمفهوم. إذ يساء تصور التاريخ إذا نظر إليه بوصفه اتصالا عضوياorganic يتطور باستقلال ومن غير انقطاع. ويرى جادامير عكس ذلك، إذ أن التراث لا يتولد بذلك النوع من اليقين، وليست له" براءة الحياة العضوية" بل يمكن مقاومته بالحماسة الثورية حينما يكتشف أنه بلا حياة ومعدوم المرونة" (KS1 180).

ويمكن توضيح المسألة بالإشارة إلى أن الأدب يميل إلى تراث ما لمكانته وإمكاناته، وقد يتطلب هذا التراث ثورة باطنية، كما قد يكون من الضرورىالقيام بشىء ما لم ينجز من قبل. فلعل المؤلف الذى يحاول، عن عمد، القيام بشىء قد أنجز من قبل، ما يزال يحاول القيام بشىء مختلف ... شىء جديد ... لايقوم به معاصروه الذين يحاولون جميعا أن يكونوا "أصيلين" ومع ذلك، فإن أكثر ما كتب يخفق بإتيان شىء جديد، وربما كان سبب ذلك أن التأمل، فى ما قد أنجز، لم يكن عميقا بما فيه الكفاية.

---

* التلسين [اللسانية] Linguisticality: يشير جادامير إلى ضرورة أن نرى الفهم تأويلا، وبما أن التأويل هو شكل الفهم الواضح، لذلك لا يمكن تصور انصهار الآفاق [الذى يعده جادامير الإدراك التام للحوار الذى يندمج فيه أفق المؤول فى معنى النص، على نحو يتم فيه التعبير عن شىء لا تعود ملكيته للمؤول أو للمؤلف، بل يكون مشتركا] من دون وسيلة اللغة. وهكذا، ما عادت الفلسفة الهرمنيوطيقية الآن محض نظرية بل وسيلة التأويل ذاته، ولا يتضح مركز نشاطها فى فهم الوجود بل فى ضوء فهم اللغة. ويرتكز السياق هنا على الصلة بين اللغة والفهم. فاللغة لا تولد صياغة لشىء قد فهمناه سابقا، كما أن الفهم كله لسانى وأن " تلسين الفهم يعنى إضفاء صفة التجسيد على الوعى التاريخى الفعال. ومن الجدير بالذكر أن شليرماخر كان أول من أشار إلى هذه الظاهرة، فهو يرى أن الفهم فعالية تناظر فعالية الكلام، كلتاهما مستمدتان من لسانية الإنسان أو قدرته على الكلام، بمعنى أنه معرفته باللغة وإتقانه للكلام. واعتقد شليرماخر أن كل إنسان مجهز بنزعة لسانية أساسية لابد أن تتحقق عن طريق اكتساب لغة معينة من تاريخها، وعن طريق استبطان internalizing قواعدها النحوية. فحتى الجانب القصدى المحض من الكلام - أى الكلام بوصفه ظاهرة ذهنية - غير متحرر من اللغة، فهو مشروط دائما بشكلها اللسانى وخاضع له. (المترجمة).

ولاشك فى أن الفلسفة الهرمنيوطيقية عندما تؤكد أن الحداثة الجمالية لا تواجه معوقات، فإنها لا تيسر مهمة الشاعر. وأن القول إن الموقف الفلسفى لا ينطوى على مفارقة إبستمولوجية لا يعنى أن الشاعر سيواجه صعوبات أقل حينما يحاول إيجاد صوته. لهذا فإن النظرية الهرمنيوطيقية لا تحل سوى المفارقات الفلسفية المقترنة بالتاريخانية. فهى لا تحل الرؤية التاريخانية. القائلة إن ما يعد شعرا، أو حتى فلسفة يكون خاضعا للتغيير. والحق أن مهمة الشاعر والناقد، وربما الفيلسوف، الأساسية جدا هى الإسهام بإحداث التغيير فى حقولهم المعرفية.

ويعد هارولد بلوم أحد نقاد الأدب الذين يمتلكون موهبة الحدس التاريخانى الكامنة خلف الفلسفة الهرمنيوطيقية ويرسخها فى نظرية ثرية للتاريخ الأدبى، إذ يمثل كتابه "قلق التأثير" The Anxiety of Influence [٥٠] أكثر من (وكذلك أقل من)محض "نظرية فى الشعر"، بشرنا بها فى العنوان الفرعى، لأنها تصور نظرية ثقافتنا وحداثتنا هكذا. ولأن هذا الفيلسوف الأكاديمى انسحب من "ساحة التدريس"، يخطو الناقد الأدبى فيه خطواته لتقديم تشخيص واضح لمحاولة العقل الحديث للتفكير على نحو إبداعى فى الوقت ذاته الذى يتأمل فيه نشوءه وشرطه التاريخى.

يعد كتاب بلوم نظرية للتاريخ الأدبى تذهب إلى ما وراء الاهتمام بالكيفية التى يتعامل بها المؤول مع الموضوع الأدبى (على الرغم من أنها [أى النظرية] تعود إليه مجددا)، كما ترى أن الإدراك الذاتى التاريخى - ويمكن لنا أن نقول الوعى الهرمنيوطيقى - يعود إلى الشاعر، وبمقدورنا القول إن بلوم يتعامل مع الإدراك الهرمنيوطيقى للشعر ذاته، لأن شاعره "هو" الشاعر داخل الشاعر "(Ae11)، وليس شخصا بايوجرافيا. وتبعا لما تراه نظرية التأثير الشعرى عند بلوم فإن معنى القصيدة يمثل وظيفة القراءة، إلا أنها تلك القراءة التى لا تؤدى إلى تحويل القصيدة "شىء لا يعد قصيدة بحد ذاته" بل إلى " قصيدة أخرى" (Al 70) أى إلى قصيدة السلف precursor.

ولهذا، تعد نظرية التاريخ الأدبى عند بلوم نظرية محايثة أو جوهرية جدا بالنسبة للشعر بذاته ولا ينبغى لنا تفسير الشعر بتحويله إلى عوامل خارجية مثل الصور أو الأفكار أو المعطيات أو الصوتيات (Al 94). وفى الوقت نفسه تعد نظرية بلوم معللة للتاريخ الشعرى لأنها تؤول القصائد تعاقبيا عبر قصائد أخر. ونظرا إلى أنها نظرية تأويل، لذلك فإنها تتحاشى المفارقة لأنها تعترف بكل من ضرورة أن نعد الشعر محايثا، وضرورة أن لا تتجرد هذه المحايثة من التاريخانية. وترتبط القصيدة بعلاقة مع تراث الشعر ، أى التراث الذى لا حاجة لأن يكون واعيا فعالا. كما يستلهم بلوم الفكرة الفرويدية التى تنظر إلى التراث بوصفه " مماثلا للمادة المكبوتة فى حياة الفرد الذهنية" (Al 109) لهذا كان بمقدوره الإدلاء بزعمه المدهش ومؤداه أن لا حاجة لأن تكون قصيدة السلف قصيدة لم يقرأها الشاعر الخلف [اللاحق] ephebe - فى حياته أبدا (Al 70)، كما أن التأثير ليس شيئا يمكن الهروب منه بالبراءة أو الجهل، ولا يمكن أن يكون الخيال ممكنا من غير التأثير. (Al 154). ويعتقد بلوم أن أعظم منكرى التأثير المحدثين، أمثال جوته، ونيتشه، ومان، وبليك، وروسو، وهيجو، يبدون، على نحو يثير السخرية، قلقا عميقا إزاء التأثير (Al 56). ولا يمكن ببساطة نسيان السلف لأن النسيان، مثلما يعترف بذلك نيتشه، هو عملية كبت، لا عملية تحرير، نابعة عن إرادة. ويقول بلوم: إن أى سلف منسى يصبح عملاقا فى الخيال"(Al 107).

ولهذا إذا مثلت قصيدة ما قراءة لقصيدة سالفة، سواء أَحَدَثَتْ القراءة حقا أم لا، ينبغى أن تكون القراءة من نوع خاص، وينبغى أن تمنع تأثير القصيدة السالفة من أن يطغى على القصيدة الجديدة ويخضعها: ربما يرغب كل قارىء جيد فى الغرق، لكن إذا غرق الشاعر فأنه لن يصبح، عندئذ، سوى قارىء" (Al 57)، فالتأثير هو القلق الأساسى للذهن الحديث حينما يواجه التوتر فى حاجة السلف إلى" أن أكون أنا ولكن ليس أنا " (Al 70). ولابد أن تمثل

قراءة الخلف للسلف سوء قراءة أو سوء تأويل : فإذا أراد الخلف تحاشى الإصرار المتعنت، فأنه يحتاج إلى نبذ الإدراك الحسى الصحيح للقصائد التى يقدرها عاليا."(Al 71).

وترى نظرية بلوم أن تاريخ الشعر منذ شكسبير هو "خارطة سوء القراءة" A Map of Misreading. وأن الرابطة المشتركة بين سوء القراءات هذه ـ أى، ذات الشعر الخفية ـ هى قلق التأثير (Al 152)، ويقف وراء نظرية بلوم الشعرية تأثيران مهمان، هما : فرويد ونيتشه. إذ يقدم فرويد استعارات الدافعية، ويقدم نيتشه بلاغة المفارقة والسلطةويرى بلوم أن الشعر الحديث قصة رومانسية عائلية يناضل فيها الخلف ضد القلق المتسبب عن القوة والمرجعية المجسدة فى شخص الوالد، أى الشاعر السلف (وأحيانا تكون شخصيته مركبة) تبدو أشبه بالمعلم monument الأخير الذى لا يجارى، فى تاريخ الشعر. ويتعطش الخلف إلى الانفصال، أى إلى حدوث توقف أو انجراف فى هذا التاريخ بحيث يتمكن من إزاحة سلفه والوقوف محله ـ مثلما أن الطفل الذى يعلم أنه مدين بحياته لوالديه يريد رد الجميل لوالده (ربما بإنقاذ حياته)، إلا أنه يرغب أيضا برد الجميل لوالدته (فى أن يصبح هو الوالد)[١٦].

إن ما يرغب به الخلف هو الاعتراف بإبداعه فى تاريخ الشعر مقدما نفسه ذروة لهذا التاريخ. ومع ذلك ينبغى أن تكون عملية إعادة التنظيم كاملة تماما بحيث تنعكس فيها سلسلة التأثير الاعتيادية، فبدلا من السببية التقدمية forward causation الاعتيادية التى من خلالها ينظر إلى الشاعر السلف على أنه يؤثر فى الشاعر الخلف، توحى نظرية بلوم بسببية ارتجاعية. إذ لا ينبغى لنا أن ننظر فى مقاطع معينة من عمل السلف على أنها إيذانات بفجر الشاعر الخلف فحسب، بل ينبغى لنا إظهار السلف مدينا (وأقل شأنا) من إنجاز الشاعر اللاحق وروعته (Al 141). فالشاعر القوى هو الذى ينجح فى جعلنا نرى العمل السابق بطريقة لم نكن لنمتلكها لولا ظهوره، وذلك لأن الأمر هو " كما لو أن الشاعر اللاحق قد كتب عمل السلف التميز" (Al 16). ولذلك يجد بلوم أن حكمة نيتشه التى يقول فيها "حينما لا يكون للمرء والد جيد، فإن من الضرورى أن يبتدع له والدا" أصدق من مقولة كير كيجارد" إن الذى يرغب بالعمل يلد والده"(Al56).

ويعد بلوم واعيا تماما بمفارقة الحداثة التى وصفها نيتشه، ويرفض، على العكس من نيتشه، ولكن لأسباب تختلف عن أسباب رفض دى مان، الحل المتمثل باللجوء إلى الشباب بوصفه طريقة للتعالى على مرض الوعى التأملى التاريخى. فعلى الرغم مما يعتقده الشباب من أنهم أنقياء، إلا أنهم ليسوا كذلك، فالمرء مرتبط بالتاريخ حتما، لكن بعلاقة وحشية وفاسدة ومنحرفة (Al 85). كما أن بلوم مدرك تماما أن الصعوبة التى يواجهها الشاعر المبدع ليست صعوبة مفهومية فقط بل صعوبة مغروسة فى مشروع الشعر كله. وإذا لجأنا إلى الملاحظة السببية الحقيقية التى تقول إن "لا حاجة لأن يقوم التأثير الشعرى بجعل الشعراء أقل أصالة، طالما أنه كثيرا ما يجعلهم أكثر أصالة، وإن لم يجعلهم الأفضل بالضرورة" فإننا نستطيع عندئذ تنحية المعضلة المفهومية المتعلقة بالكيفية التى يعطى بها التاريخ الأدبى معنى لكل من التأثير الشعرى والأصالة الشعرية (Al 7).

كما يحل بلوم أيضا مفارقة التأثير والجدة على وجه التحديد لأنه يقدم شكلا متقدما لنظرية التلقى، تلك النظرية التى تركز على قراءة الشعر والمراجعة التراكمية للتراث فى تحديد الأعمال الشعرية. ونجد على المستوى الظاهر أن بلوم يتخلى عن أسطورة كتابة الشعر البريئة واللادافعية من خلال الإشارة إلى الغيرة والقلق الكامنين خلف الكتابة مما يجعلها سوء قراءة متعمدة (Al 86). ومع ذلك، إذا نظرنا إلى بلوم عند مستوى آخر، أى بوصفه منظر قلق فإن هذا يعنى الاعتراف أن ما يبدو أنه " الشاعر داخل الشاعر" من الناحية السيكولوجية، هو فى الحقيقة تزكية للقارىء الجيد، أى الناقد الأدبى. والحق أن من غير الممكن أن نعد نظرية بلوم نظرية شعر حقا. فكل ما تقوله عن الشعر هو: أن ما يعد شعرا يخضع للتغيير. فالنظرية تاريخانية بمعنى أنها تجعل الشعر متناسبا مع النماذج التى ولدها، فى أزمان

مختلفة،بواسطة من سيصبح الشاعر القوى اللاحق [الخلف]. ولا تقدم أية معايير لما يعد شعرا. والحق أن من غير الممكن إعطاء مثل هذه المعايير لأن قلق التأثير الكامن فى الشعر كله يكون غير محدد بذاته ومتناسبا مع موقفه التاريخى المحدد.

وبوصفها نظرية نقد لا شعر، تحدث عندئذ إزاحة غريبة للشاعر وللشعرية. ونظرا إلى أن نجاح إرادة السلطةالشعرية يعتمد توليد رؤيا جديدة لتاريخ الشعر، فمن يكون أفضل عدة من الناقد - المؤرخ لهذه المهمة؟ إذ قد يفسح الشعراء الأقوياء فى النهاية المجال أمام النقاد الأقوياء، إلا أن من الصعب، حقا، التفريق بين الاثنين. وبلوم نفسه يطلق تسمية "القصيدة القاسية" severe poem على كتابه (Al 13). ويؤكد أن النقد والشعر لا يكونان مختلفين إلا بالدرجة degree. وببساطة نقول إن الاختلاف الراهن هو أن الناقد لديه أدباء أكثر لأن أسلافه هم الشعراء والنقاد، معا (Al 95). ويدعو بلوم إلى نقد تضادى [نقيضى] ينظر فى القصيدة بوصفها سوء قراءة تضادية لقصائد أخرى. إلا أن بلوم، بسبب حقيقة أن معنى القصيدة ما هو إلا قصيدة أخرى، وأن القصائد سوء قراءات، يتوصل إلى نتيجة تقول " ليست هناك تأويلات بل سوء تأويلات فقط، وبذا يعد النقد كله شعرا نثريا"(Al 95).

إن الصعوبة التى تصاحب نظرية النقد هذه هى أنه مثلما لا توجد معايير محددة للشعر، لا توجد معايير للنقد، أو ربما كان النجاح هو المعيار الوحيد. ومع ذلك يبدو بلوم، بشأن هذه القضية، واقعا فى مفارقة نيتشه إلى حد أنه يستعير لغة نيتشه ذات المفارقة الواضحة، فيقول:

> **إن القضية هى التاريخ الحقيقى، أو الاستعمال الحقيقى له، بدلا من سوء استعماله، بالمعنى النيتشوى. أما التاريخ الشعرى الحقيقى فهو القصة التى تتعلق بالكيفية التى عانى بها الشعراء، بوصفهم شعراء، من شعراء آخرين (94 Al).**

ونظرا لأن الحقيقة هنا هى مسألة استعمال أو غرض، يبدو من غير الواضح ما إذا كان التاريخ الشعرى" الحقيقى" معتمدا أى شىء أكثر من اعتماده قدرة الناقد على إقناع بقية النقاد بأن تفسيره أكثر تشويقا من التفسيرات الأخر إذ يرى بلوم (على العكس من نيتشه) أن غرض التاريخ الأدبى قد لا يتمثل إلا بإشباع الناقد لأنانيته. ومع ذلك تحدث مثل هذه الذاتانية شرخا فى فاعلية النقد، لأنه لو اعتقد كل ناقد بأن فهمه، وأفهام الآخرين، للتاريخ الأدبى يتسم بالاعتباطية، وأن فاعليتهم ليست سوى ممارسة لسلطة الإرادة بغية التحول إلى الناقد الخلف الأقوى، لما كان ثمة أساس حتى لأدنى مقدار من الإجماع المطلوب، بل ستكون الحاجة إلى المزيد لتفسير الكيفية التى يتمكن بها ناقد واحد من تقديم برهان أفضل، أو امتلاك رؤيا أبعد من غيره. ولا شك فى أن رؤيا بلوم للثقافة الحديثة هى رؤيا أنتروبية entropic (أى بها ثغرات)، وربما لا يتهرب بلوم من هذه النتيجة العدمية؛ فالقلق يكون بشأن الموت أساسا. ونظرًا إلى أن بلوم لا يناقش الشخص البايوجرافى وإنما الشاعر الذى داخل الشاعر، يكون قلق التأثير، أيضا قلقا بشأن موت الشعر. فموقف الثقافة اليوم أشبه بموقف الشعر، وأن الصورة التى يرسمها بلوم للشعر مشابهة، إلى حد ما، للمعنى النيتشوى للعدمية البارزة فى العصور الحديثة. فإذا بدأ الشعر الذى أعقب شكسبير بالتلفت إلى ما وراءه تدريجيا، أى إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، فأنه يصبح غارقا بهاجس ذاته وبإدراكه لنظرته النكوصية المستمرة، وربما كان شعر ما بعد عصر الأنوار شعرا عن الشعر، دائما. ويرى نيتشه فى تحليله الـذى يقدمــه فى كتابــه "Genealogy of Morals" أن الشعر حينما يصبح واعيا بكينونته على هذه الصورة فقط، لا يكون قادرا على التهرب من الاعتراف العدمى بأنه لا يعكس سوى إرادة العدمية العمياء الفارغة.

ومع ذلك، قد يعجل موت الشعر ببزوغ فجر النقد، وقد أوضح أحد نقاد اليوم ذلك بقوله: "إن أحدث المجلدات الرقيقة تبدو شفافة تماما بفضل الإشعاعات القوية المسلطة عليها من ألف ملاك نقدى"[١٧]. ولكن إذا توقف الشعر، هل سيتأخر النقد جدا؟ إن تحرير النقد من

موضوعه يعرضه لإمكانات التخيلات الغنية جميعا. ومع ذلك فأنه إذا كان ينظر فى نفسه بوصفه تخيلا فقط، لا بوصفه معرفة (لأن الأمر ما عاد يشتمل على الحقيقة، الآن)، فعندئذ لا يوجد شىء يبقيه بعيدا عن الاستسلام إلى الوعى الذاتى الوسواسى obsessive لمرض التخيل الحديث. وحينما يدرك الناقد، مثل الشاعر، أن الغاية هى التحول إلى الناقد الخلف القوى، يحدث عندئذ صراع تام من أجل السلطة ولا يصبح النقد اعتداء كامنا وإنما اعتداء صارخ. ولكى تتجلى إرادة السلطة كما هى عليه فإن هذا يعنى إلحاق الهزيمة بغرضها.وهكذا، يصبح النقد بلا غاية إذا كانت القراءة نتيجة لتخيل اعتباطى، وإن كان غنيا.

وعندئذ، وانطلاقا من المنظور الهرمنيوطيقى، تتمتع نظرية بلوم بمزية إظهار إمكانية تفسير مشروع التاريخ الأدبى بطريقة يتم بها التوفيق بين متطلبات الوعى الجمالى ومتطلبات الوعى التاريخانى. ولا يوجد ضمن نطاق الحلقةالهرمنيوطيقية توتر، لا يمكن تسويته، بين الشعر والتاريخ طالما أن الشعر الذى ينبعث من خلال فهم تأويلى يعد تاريخيا بالدرجة الأساس. ومع ذلك، وعلى الرغم من الاعتراف الموثوق بتاريخانية الشعر، تخفق نظرية بلوم فى التغلب على خطر العدمية الذى يتراءى خلف فهم نيتشه غير الوافى للوعى التاريخى. وتتخطى نظرية جادامير الهرمنيوطيقية حدود نيتشه بإعطاء وصف مختلف لظاهرة انصهار الآفاق فى الوعى الهرمنيوطيقى. ويحدث هذا الانصهار عبر توسط مادة الموضوع التى تحدد كلا من الآفاق الماضية والحاضرة. ولهذا يأتى انزلاق بلوم فىالعدمية نتيجة لافتقاره إلى عرض مادة الشعر ذاته، ويحدث ذلك بسبب عدم قدرته على التحدث عن توقعات الحقيقة فيما يتعلق بالشعر والنقد. ويبقى السؤال قائما عما إذا كانت هذه النظرية قادرة، فى النهاية، على تعويض هذا النقص ـ أى أنه سؤال قد يكون محرجا جدا لأية شعرية مستقبلية. ولا تقدم فلسفة جادامير الهرمنيوطيقية مثل هذه الشعرية المعيارية، إذ أن قيمتها تكمن فى أنها تحدد العناصر التى ينبغى تضمينها فى أية عملية للفهم الإنسانى. وعلى الرغم من أن نظريات التلقى الحتمية تشرح الكيفية التى يمكن بها تطبيق هذه العناصر، إلا أنها تحدد فى بعض الحالات المشكلات التى تنتج عن تجاهل عناصر معينة، وعن غلق الحلقة الهرمينوطيقية بسرعة مفرطة.

سابعا ـ التاريخ الأدبى والحلقة التأويلية : خلاصة:

يتمخض التحليل الهرمينوطيقى للعلاقة المتبادلة بين الفهم الأدبى والفهم التاريخى عن براهين الفصول السابقة فيما يتعلق بالصلة الأساسية المتبادلة بين الفهم والتأويل والنقد، كما أنه يكون شاملا لها. فالحقيقة الشعرية تأويلية، بمعنى أن من الضرورى استحضار العمل إلى تأويل ينبغى لنا فهمه. وتثير هذه الخطوة خطر النسبية، أى إمكان قراءة أى شىء فى النص، ولهذا السبب ينبغى أن يكون نقد التأويل وصلاحيته ومشروعيته ممكنا، إلا أن النقد لا يكون ممكنا إلا إذا كان فهم النص تأويليا (ولو أعطى التأويل الوحيد الصحيح للنص مباشرة، لما كان نقد الفهم ضروريا أو حتى ممكنا). ولفهم الكيفية التى يتم بها تأويل النص، لابد من فحص الفهم الذى اشترط التأويل، إذ أن فهم النص ذاتى أيضا. إلا أن مثل هذا الفهم الذاتى يكون تأويلياً دائما طالما كان الشخص القادر على إخضاع نفسه بموضوعية غير موجود.

وينتج عن ذلك، أولا، أن الفهم هو فهم ذاتى، وأن من الضرورى أن يتضمن النقد نقداً ذاتياً أيضا[٣٨]. إذ يشتمل نقد التأويل الآخر على تأويل، طالما أن هذا التأويل يكون تأويليا بحد ذاته، لذا يكون النقد الذاتى خاضعا للتنظيم ـ وإن كان الناقد غير قادر على تحديد عماه، بل حتى إن كان يعتقد أن التأويل كله يشتمل على العمى والبصيرة معا.

وثمة نتيجة أخرى تبين أن التأويل سيرورة تاريخية، بالدرجة الأساس، أى أنه نتيجة التفاعل النقدى لمجتمع الخطاب، ولهذا يعد رد فعل الآخرين على التأويل اختبارا مهما لقيمته، فضلا عن أنه إذا كان التأويل يتجه صوب التأمل الذاتى المنهجى، أى أنه إذا لم يكن

النقد دوجماتيا بل واعيا ذاتيا، فإن هذا الوعى سيتضمن وعيا هرمنيوطيقيا، بالضرورة - أى إدراكا هرمنيوطيقيا لتراث التأويل الذى يؤثر فى الفهم الحاضر.

ولهذا السبب يشتمل التأويل على تأويل ذاتى لتراث تلقى العمل. وتنطوى التأويلات الجديدة على قوة نقدية قدر ما تتواصل بالحوار مع النص وتظهر حدود استكشافات النص السابقة. ومع ذلك، لا يمثل فعل النقد الضمنى أو العلنى للتراث خصاما معه. إذ يمكن أن يكون نقد التراث طريقة للارتباط بالتراث، أى لإظهار حقيقة التراث من خلال كشف زيف ما يراه الحاضر خطأ بأنه "موروث". فالقصيدة تواصل امتلاكها أثرا ما طالما كان الحوار مؤديا إلى إدراك ذاتى أكبر لقضايا المنهجيات السائدة. وكلما ازداد الإدراك الذاتى اتضحت النتائج أكثر، وتجلت الحاجة إلى نقد ذاتى لاحق. وبذا، لا يكون الجانب الأدبى - التاريخى من التأويل الأدبى محض لحظة حينما يحاول المؤول أن يخطو إلى الوراء للوصول إلى ماضى القصيدة. ويشتمل التاريخ الأدبى أيضا على علاقة أساسية بالحاضر من خلال توليد إدراك ونقد ذاتيين. ويتطلب التأمل بنزاهة التأويلات الماضية تأملا بنزاهة التأويلات الحاضرة.

ولهذا السبب يستند تحليل التاريخ الأدبى، الذى جعل مشروع التاريخ الأدبى يبدو منطويا على مفارقة، إلى وهم. إذ أن فكرة الماضى والحاضر بوصفهما مدارين مغتربين مغلقين على بعضهما تعد فكرة مضللة. فالوعى التاريخى بالاختلافات بين الماضى والحاضر يحتوى، ضمنًا، الإدراك الهرمنيوطيقى بأن الحاضر مشروط بالماضى قدر ما كان الحاضر يمثل تراثا يحتوى الماضى. ولا ينطوى التاريخ الأدبى على مفارقة إذا ما تذكر المرء أن فهم التاريخ يعنى محاولة فهم الحاضر (المتجلى فى حقيقة أن النص "أدبى"). ولفهم الحاضر ينبغى على المرء فهم الإسهام الذى يقدمه العمل وإسهامه الذى يقدمه هو شخصيًا للتراث (وبذا، تتشكل "تاريخيانية" الأدب). وتكون محايثة النص الأدبى تاريخية قدر ما يكون النص قادرا على أن يكون متعاليا أو عبر تاريخى transhistorical. ولا توحى تسمية النص بأنه "عبر تاريخى" بأن النص يجسد معنى أزليا معينا منفلتا من السياق، بل يوحى أن للنص معنى فقط بأنه يبدو بصفة أدب لجيل تاريخى معين - أى، أنه يؤكد استحواذه على ذلك الجيل، بمعنى أنه يكون معاصرا لكل حاضر"(WM 115). ويتجلى مثل هذا الاستحواذ، على وجه التحديد، فى حقيقة أن النص محايث. فالعلاقة هنا حلقية، لكن ينبغى ألا يثير هذا الأمر أية دهشة. إذ هناك كثير من الأعمال التى صمدت أمام ضراوة الزمن وبقيت عظيمة على مر الدهور. وعلى الرغم من أن مكانة "الكلاسيكى" لا تضمن مقاومة الزمن، نجدها قد تزيد من احتمالية مثل هذه المقاومة. وأن الزعم بالمحايثة يميل إلى أن يكون متحققا.

وعلى الرغم من أن الفلسفة الهرمينوطيقية هى نظرية ممارسة، فإنها ما زالت نظرية فلسفية لا يمكن أن تتضمن مناهج النقد الأدبى التطبيقية، التى من بينها عزو المحايثة إلى أعمال معينة. ومن ناحية أخرى فإنها تعزو أهمية نموذجية للمواجهة مع الأدب. فالتأويل الأدبى ليس حقلا معرفيا إنسانيا بين بقية الحقول الأخر فحسب، بل أنه يستحضر الإجراءات الأساسية لهذه الحقول معا بطريقة تصعد الصعوبات المنهجية وتركز عليها. ولعل الحل الناجح لهذه الصعوبات يكمن فى مستوى الفلسفة الهرمنيوطيقية - وتوسيع نطاق مثل هذه الحلول ليشمل فروعا أخرى من الإنسانيات - لا يتمثل بإزالة الحاجة إلى تأويلات جديدة. إذ طالما أن هذه التأويلات تعكس الفهم الذاتى المتعاقب للأجيال والثقافات، لن تكون هناك حاجة دائما إلى بحث كل من المناهج التحليلية الجديدة والأسس الثقافية القديمة.

كما أن الفلسفة الهرمنيوطيقية لا تهرب من هذا الاضطراب الصاخب من خلال الانسحاب نحو التأمل الساكن. وعلى الرغم من أن الأمر لا يمثل سوى بداية ينبغى الاعتراف بها بوصفها برنامجا بحثيا متميزا فى فلسفة القرن العشرين، تبين الفصول السابقة وجود صراعات وجدالات فى مبادئها وأهدافها. ومع ذلك، لا ينبغى لنا تأويل هذه التوترات بوصفها علامة على القنوط والانحدار. ولن يؤكد حيوية وتغيرية الهرمنيوطيقا الفلسفية سوى المواجهة مع مزيد من القضايا.

الهوامش:

1- Martin Heidegger, "Die Zeit des Weitbildes", Holzwege, 4th ed. (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1963), P.76;

وقد قدمت له Marjorie Grene ترجمة بالإنكليزية هى: The Age of the World View, "Boundary vol. 4, no.2 (1972)

2- Frieddrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtiel der Historie Fur das Leben, "Unzeitgemasse Betrachungen, II, in Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe, ed. G. Colli and M.Montinari, Vol. III, (Berlin: Watter de Gruyter, 1972), 243.

(سنرمز له من الآن بالرمز UB).

3-Paul de Man, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (New York: Oxford University Press, 1971), P. 151.

4- F. Nietzsche, On the Genealogy of Morals, Essay III, Section 28.

5-F. Nietzsche, Werke, 2th ed., ed. Karl Schlechta (Munich: Hanser, 1960), 3: 486, cited by Jurgen Habermas, Knowledge and Human Interests, Trans-Jeremy J.Shapiro (Boston: Beacon Press, 1971), P.291.

٦- هناك مزية مهمة جدا، فالإنسان حر تماما فى خصامه مع التراث كى يعيد التفكير فيه. ويؤكد التحليل الهرمنيوطيقى أن الفكر مطوق بالتراث، وأن حدود التراث تفرض على الفكر إبعاد نفسه عن التحول إلى فكر واع تماما بالتراث بوصفه تراثا. ويبين نقد نيتشه أهمية ذلك هنا: فلو كان الماضى مختلفا عن الحاضر تماما، فلعل الماضى سيحتاج لأن يكون مبهما تماما أو شفافا تماما بالنسبة إلى الحاضر. ولهذا فإن عدم القدرة على قول أى شيء عن الماضى حقا سيوصل إلى الشيء نفسه المتمثل فى القدرة على قول أى شيء عنه. وتوحى الهرمنيوطيقا بأن الفكر الحاضر ما يزال ماضيا، وإن كان ذلك إلى حد معين. ويحذو جادامير حذو هولدرلين فى ملاحظة أن الجديد هو حقيقة القديم بقدر ما يمثل الجديد تحقيق الإمكانات التى يفرضها القديم نفسه. ويعد هذا الموقف مشابها للموقف الذى تبناه ميرلو - بونتى (فى الفصل الذى كتبه عن "الحرية" فى كتابه الذى يحمل عنوان **ظاهراتية الإدراك الحسى** (Phenomenology of Perception) وموقف رولان بارت فى كتابه درجة صفر الكتابة (Writing Degree Zero). فهما فى نقدهما لمفهوم الحرية الشمولية عند سارتر، أكدا عدم وجود لا تناهٍ فى الإمكانات فى أية لحظة من التاريخ طالما أن الموقع التاريخى نفسه يجعل بعض الإماكانات حقيقية أكثر من غيرها. وليس هناك من مسوغ لاستبعاد الموقف المتوسط بين الحرية المطلقة والجبرية الثقافية المطلقة. ولا ينبغى للمرء أن يخلط بين الاشتراط الثقافى والقبول اللاواعى لمعايير عصر معين وقيمه.

7- Hans Robert Jauss, Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), P.216.

8- Emil Staiger, "The Questionable Nature of Value Problem, in: Problems of Literary Evaluation, ed. Joseph Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press, 1969)

ويحاول شتايجز أيضا التوفيق بين تفاعل المثالى والتاريخى بقوله إنهما مشتبكان فى ديالكتيك ضرورى: "ولهذا فإن من الضرورى أن يتلاشى المثالى فى الفن باستمرار، وأن تقوم الموضة Fashion والذوق، وحتى البربرية، بإقصاء الكمال فى الأسلوب، لأنه ما من شيء يستطيع تحقيق البعث سوى تلك الأشياء التى انحدرت وهلكت". كما أنه يضيف إلى ما سلف، بلغة نيتشوية ولكن باستنتاج لانيتشوى، قائلا: "على مر التاريخ، لا نجد مذهبا كان معروفا تماما من أولئك المعنيين به جميعا. فحينما يواجه الإنسان أمرا لا يدفعه إلى الأمام أو لا يدعم ثباته الذاتى، فأنه يميل إما إلى عدم فهمه أو أنه، إذا كان يفهمه، يميل إلى نسيانه فى أقصر ظرف ممكن. وأن هذا النوع من سوء الفهم أو النسيان هو العلاقة السوية بين الجيلين الأحدث والأقدم. فالجيل الأحدث يؤكد دائما أنه قد تغلب على الجيل الأقدم، إلا أنه فى أكثر الأحيان لا يستطيع أن يقول ذلك إلا بسبب عدم معرفته بإنجازات الجيل الأقدم". وقد تناول هارولد بلوم هذه القضايا بذكاء.

9- Michael Riffaterre, "Describing Poetic Structures: Two Approaches To Baudelaire's Les Chats "in: Structuralism, ed. Jacques Ehrmann (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Book, 1970), P. 188 – 230)

(سنرمز له من الآن بالرمز "DSP").

١٠ - نشرها ستانلى فش فى :

"Self – Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth – Century Literature (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972), P. 383-426.

(سنرمز له من الآن بالرمز "LR").

11- The Verbal Icon, P. 21.

١٢ ـ المصدر نفسه، P. 34، اقتبسه فش في P. 400.

١٣ ـ إن الفرق الأساسي بين قارىء فش المطّلع وقارىء ريفاتير الممتاز هو أن المفهوم الأخير يفترض سلفا فكرة الأسلوب بوصفه توكيدا ويحدد نفسه بالتعارضات والاختلافات. ويعارض فش الفرق بين الحقائق اللسانية والحقائق الأسلوبية، أي بين المعنى والأسلوب (وهو يلاحظ، مصيبا، أن عليه أن يكون راغبا بنبذ مصطلحي "المعنى" و"الأسلوب") ولهذا تحتاج أسلوبيته أن تكمل بمناهج فلسفية أخرى (ينظر P. 424-425).

١٤ـ لا يمكن وصف موقف جادامير من "تاريخ الآثار" بأنه موقف ينطوي على مفارقة، بالتأكيد. إذ أن أية قراءة يشترطها تراث القراءات السابقة، وبضمنها القراءات المعاصرة لإنتاج النص، وأن العلاقة بين هذه القراءات، كما هو الحال بين القراءات والنص، يتوسطها اهتمام مشترك بمادة الموضوع.

15- Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (New - Yourk: Oxford University Press, 1973).

(سنرمز له من الآن بالرمز "AI").

١٦ ـ المصدر نفسه، P.63-64 . ولم يحدد بلوم أسباب تحول التنافس الأوديبي، بدلاً من موقف الكترا، إلى نموذج لتحليل الشعر، إلا أن اللجوء إلى فرويد في أية حالة لا يكون على نحو غير مباشر طالما أن بلوم يزعم أن قراءة الشعر لا تعد، بأية حال من الأحوال، نتيجة تسامي الجنس sex، بل تسامي العدوان (AI 115) aggression.

١٧ ـ يظهر نقد Richard Rorty في : Princeton Alumni Magazine. العدد ٦٦ (نهاية ١٩٧٥).

١٨ـ يتوسع جادامير في هذه المسألة ليجعلها تشتمل على التقويم الشعري حينما يلاحظ: "أن كل نقد للشعر يكون نقدا ذاتيا للتأويل دائما طالما أن هذا النقد لا يقول أن الشعر المفترض ليس شعرا حقا" (KS II 185).

نص وقراءتان

التحولات فى صخور السماء

محمد الكردى

المقدس والدنيوى

السيد فاروق رزق

التحولات فى صخور السماء

محمد الكردى

أرانى ميّالاً دائمًا حينما أنظر إلى عالم الخراط الروائى إلى تنحية الرؤية التطورية أو التاريخية، وذلك بقدر ما يشكل هذا العالم ـ بالرغم من الخبرة التاريخية المتراكمة على مستوى التقنيات السردية المستخدمة، والتى غالبًا ما تتراوح بين عمليات الوصف الدقيق وبين الشطحات الحسية والخيالية الجامحة ـ بناءً واحدًا متعدد الطبقات، متنوع المداخل والمخارج. ذلك أن الخراط يبدو لى، على الدوام، فى صورة الفنان الخارق الذى يتفنن فى اللعب بمفاهيم الزمان والمكان، وفى صورة المبدع الهائل الذى يُطوع التاريخ والأحداث لرؤية كلية لا تعتمد على الخطية وإنما على القفز عبر الماضى والحاضر والمستقبل. وهو ينطلق فى عمله الإبداعى هذا من محاور فنية تكاد تشكل مجموعة من البنى الثابتة لمعمار فنى متكامل إذْ يبدو لى أن التعدد المذهل لطرائق الخراط وأساليبه الفنية التى تجمع بين التحليل الحسى بالغ العمق والوصف الخارجى المغرق فى التفاصيل وبين الشطح العجائبى أو الأسطورى، تحكمه فى نهاية المطاف بنية سائدة، أشبه بما يُسميه أهل السميوطيقا "بالمربع السميوطيقى"، وهى بنية تقوم على معادلة متعارضة ومتجاوبة فى الوقت نفسه لوحدتين خياليتين جذريتين تتشكلان من صور اللدانة والصلابة، ولعل العنوان نفسه "صخور السماء" يشير إلى ذلك بصرف النظر عن الدلالات والإيحاءات المتعددة التى يمكن استخلاصها من نسيج النص نفسه.

فالصخور هى أقرب ما تكون إلى القيم الثابتة النازعة إلى السمو والعلو، ولكن هذا العلو السماوى ليس بالضرورة "**ترنسندنتاليا**" تجريديا وإنما ممتد الجذور فى قلب الحياة نفسها بوعورتها وأسباب معاناتها إذْ تبرز الرواية أن كل فصل بين الروح والجسد وبين الرغبة والفضيلة فصل تعسفى وظاهرى بحت لأن المحبة بمعناها "**الغنوصى**" العميق لابد أن تجمع بين المعرفة والتجربة وبين الروح والجسد، وأخيراً بين كل أشكال السمو والتعالى وضروب السقوط والتردى فى الوقت نفسه، إذْ هذا هو الإنسان. (ecce home).

وتتأكد هذه الثنائية عبر النص الخراطى بشكل لافت تارة فى صورة لقطات صريحة وتارة أخرى فى صورة ثنائيات بنيوية تهيمن على عملية بناء النص نفسه وطرائق توزيع مكوناته بحيث تتضافر أسسه "**البرادجماتية**" (الرأسية) مع تشكيلاته "**السنتاجماتية**" (الأفقية) فى تناغم تراوحى واضح يشكل ما يمكن تسميته بالنسق "المانوى".

من بين اللقطات المعبرة نلتقط هذه الثنائية المتراوحة بين الصلابة واللدانة والإضاءة والظلام من خلال وصف باهر "للزير" ودلالاته الحسية:

> **"كان جالسا على أرض البسطة الحجرية، بجانب الزير العالى يكاد يلتصق ببطنه الفخارى العتيق المحبب بثغرات دقيقة جدا، مندى ندىً خفيفا ينضح الماء عليه، يعطيه هذا النضح ملاسة وليونة على صلابة جسمه المتين، نصفه منير بوهج الصباح الباكر ونصفه الآخر معتم قليلا لكنه واضح الاستدارة والكمال" (الرواية ، ص٨).**

وتتجلى عبر اللقطة التالية ثنائية المحرم والغواية التى سوف تشكل، كما سوف نرى، المحور "البراد جماتى" للرواية، من خلال عملية التراوح نفسها بين الصلابة واللدانة:

> **"كان ليل أخميم حارًا، سماء صارمة الزرقة، متوهجة بالقمر الساطع المدور محدد الدوران، حاد الحواف، قطعة عمله فضية ضخمة تدور بسرعة وعليها رأس يوحنا المعمدان المجزور، لا يكاد يُرى، سالومى ذات الغلالات السبع هى التى طلبت رأسه المقطوع". (الرواية ، ص٥٤).**

إلا أن ذلك لا يعنى بالطبع أن هذه البنية الثنائية هى منتهى النص الخراطى وغايته، فهذا العمل الروائى بالغ التركيب، وإن تمحور حول مجموعة من الثنائيات، يمكن الولوج إليه من عدة مداخل لعل أهمها المحاور التالية:

١- الرؤية الفنية والفكرية.
٢- العالم الخيالى ومكوناته الجمالية والأسطورية.
٣- دور الكاتب قارئا للنص ومعقبا عليه داخل النص نفسه.
٤- وظيفة التراث القبطى والمصرى القديم.
٥- التناص الداخلى (تكرار النصوص الخراطية وعودتها فى كل نص جديد) والتناص مع الكتابات الأخرى من منظور حوار النصوص والثقافات.
٦- الوظيفة التسجيلية للمراسلات وسرد الأحداث التاريخية أو الواقعية.

ولا يعنى هذا التقسيم، مرة أخرى، أن رواية الخراط يمكن إرجاعها نهائيا إلى هذه المحاور الستة، وهى أغنى من ذلك كثيرًا، كما أن بعض هذه المحاور قد يتداخل ويتقاطع، وإنما هى مجرد نقاط استكشاف يُراد بها إضاءة بعض المعالم الرئيسية لنص "صخور السماء".

١- المعالم الفكرية والفنية للرواية:

تغلب على الرواية تيمة رئيسية تتكرر مرتين بحيث تشكل ضلعى هذه السردية الفذة، وهى تيمة التعارض والتلاحم المذهلين بين الإيروسية والقداسة، أى بين العشق والمحرم وذلك فى ضوء التجربة "**الغنوصية**" التى تسمح، فى إطار المحبة، بتجاوز حدود العقل والشرعية وتخطى المفاهيم الشكلانية البحتة لمباديء الخير والشر.

وتتجلى هذه التيمة فى أجمل وأبدع مظاهرها من خلال تصوير مقتل "**سالومة**"، إحدى بطلات هذه الرواية التى تحمل هذا الاسم المثقل بدلالات الغواية وخرق المحرمات؛ ويأتى هذا المقتل فى صورة بالغة الرمزية للسقوط المروع والدامى تكريسًا حتميًا لاختراق المقدسات، وكأن اقتران العشق الهادر بالموت هو الصورة المأسوية المثلى الرامزة إلى كل حب مطلق لا يغالب الفناء إلا بالفناء فيه، وهو ما يبرع الكاتب فى تصويره عن طريق التقريب المذهل بين سقوط "الزانية" وبين انفلات ومقتل المهرة "**ماجدولينا**" مضرجة بدمائها.

أما الصورة الثانية التى تتجلى فيها تيمة التداخل المأسوى بين العشق والقداسة فهى قصة العلاقة الآثمة بين الأب "**أغابيوس**" رمز المحبة و"**منة**" الزوجة الخاطئة، وهو الأمر الذى يؤكد فداحة هذه العلاقة المحرمة فى نظر العرف الدينى، لما يناط به من حماية وضبط للعلاقات الأسرية ووشائج الرحم والقرابة، وما يبرز فى الوقت نفسه حتمية الموت تتويجا وتكريسًا لدفعات الجسد وشبقيته المتجاوزة للحدود الربانية والاجتماعية والشرعية.

وليس من شك فى أن المنظور الغنوصى الذى يلجأ إليه الكاتب فى إبراز الجانب المأسوى والرائع، فى الوقت نفسه، لعلاقة الحب بالمحرمات لا يكتسب جمالياته الفادحة، إن صح هذا الوصف، من منطلقات نظرية أو فكرية بحتة وإنما من روعة التصوير الفنى والإلمام العميق بطبيعة النفس البشرية وبغور الدفعات التى تمور فى أعماق الجسد إذا نظرنا إليه فيما وراء التقسيمات العقلانية الظاهرية كالطهارة والدنس أو المسموح والمحرم. وهنا لا يمكننا استبعاد المفاهيم التى بلورها "جورج بطاى" فى دراساته عن "**الإيروسية**" التى لا يشير إليها الكاتب صراحة، ولكنها ماثلة بشكل ملح فى كل ما صوره لنا من تمثلات وإيماءات وإشارات عبر الحالتين المذكورتين، ولعل أهمها تقديم العشق فى صورة تجربة صوفية وروحانية، والدمج بينه وبين الموت عبر تجربة للفناء هى فى حد ذاتها أكبر تأكيد للحياة والبقاء.

يقول الخراط: "الحب كالموت يغفر بل يكرس كل فعل من أفعال الشهوة وكل نزعة إيروسية، هى [سالومة] الآن كائن واحد يتحدى وينتصر على قانون الفناء، كائن متحد مع مطلق القدسية دون أن تقوم بينه

وبين جوهر الكينونة نفسه حدود أو سطوح تحدد الجزئى وتفصله عن الكلى غير المسمى حيث يفقد كل شىء هويته ليندمج فيما هو غير الموصوف غير القابل للوصف غير القابل للمعرفة". (الرواية، ص٨٦).

إن هذه الحقيقة الحيوية الأولى لم تتغير منذ التراث القديم الذى يجمع فى وحدة تامة بين "**الشبق والجنون والقدسية**"، وحتى يومنا الحاضر إذ لم يستطع المجتمع الحديث، كما القديم، إخفاء ما يجيش فى أعماقه من "**عنف الشهوة المكبوتة وعرام الشبق إلى حد قبول التحلل والقتل والضياع**". فالموت، كما صوره أيضا "ساد"، وثيق الصلة بالعشق والفجور، فهو الصورة المعرفية الأسمى لحقيقة هذه الوحدة الصارمة بين العشق والحياة والفناء، إذا كان الفناء هو ذروة الإحساس بلذة الحياة وعمقها إلى حد فقدان الوعى والإدراك.

إلا أن هذا العنف الذى يميز تجربة "سالومة"، بكل ما يحمله هذا الاسم من دلالات أسطورية باهظة، يتحول إلى صورة أكثر صفاءً فى تجربة "أغابيوس"، رمز المحبة الكاملة التى تشمل الخطيئة قبل الفضيلة بما تمثله من تجاوز القلب والوجدان كل الفوارق بين الملوث وغير الملوث وبين الطاهر والمدنس.. فباسم هذه الوحدة الغنوصية الشاملة تتحد كل الكائنات وتتلاشى كل الحدود.

إن الحب الشبقى، الذى هو دفعة الحياة وجيشانها حتى الموت، لا ينفصل عن نبضات الحياة وحضورها الحسى المختلج الفياض فى سائر كائنات الطبيعة ومخلوقاتها الحيوانية والنباتية فشجرة النبق مليئة "**بجسدانية محبوسة وموزعة وكأنها جسد غض متفتق بالشهوانية**" والمهرة "**ماجدولينا**" نابضة بالحيوية وتجتاح، فى دفعتها العمياء، كل الحواجز حتى الموت، ودماء الشاة قربان يختلط بدم نبيذ الأباركة الذى يرمز إلى الحياة أسوة وتوحدًا بالخبز المقدس اللذين يُبعث معهما المسيح كل مرة فى وجدان كل طالب للبراءة والغفران.

إننا هنا أمام دفقة الحياة التى لا تعرف، كما قلنا، الفوارق بين الكائنات لأنها نبضات طبيعة دافقة، ودفعة جياشة لمحبة وأشواق عارمة يتجد فيها دفق الحياة وهديرها مع الذوبان الأسمى الذى يمثله الموت كقمة جياشان الحياة ونهمها إلى اللذة والمتعة الشاملة. إن الحياة والموت وحدة متكاملة تبدأ بالرغبة الفتاكة وتنتهى بالسكوت الأزلى، قمة النشوة والسعادة الغامرة فى رؤية "**الغنوص**" التى يخلدها الفكر المصرى القديم فى عقيدته الدينية المحايثة للحياة والمتجاوزة للموت، والتى ورثتها المسيحية الأولى، وكذلك القبطية فى ولعها الشديد بتوحيد الطبيعتين اللاهوتية والناسوتية، وبكل ما هو تجسيد لروح الرب ومحبته اللانهائية التى تشمل كل المخلوقات المذنبة قبل البريئة، وهو ما يتحقق فى أسمى وأروع مثال، مثال المجدلية التى يطهرها حبها ويرفعها من أدنى درجات الخطيئة والسقوط إلى أعلى قمم السمو والفداء. (ص ١٤٦).

إن اتحاد الحب بالقداسة والموت عند الخراط يقابله تضافر حميم بين الحلم والواقع، بين الغيبوبة والصحوة وبين الاحتراق والسطوع والبهاء؛ ومن ثم لا غرابة فى أن تلتقى أو تلتحم عند الكاتب طرق الهوى والعبادة والعرفان، طرق الشك واليقين والغنوصية والأغنوصية، كما يقول، تلاحما يتجاوز كل لغة إشارية منفصلة عنٍ مضمونها، مفارقة لجوهرها إلى لغة فاعلة خالقة ومبدعة، إلى لغة شاعرية تفيض نورًا وجلالاً مبددة كل حجب الظلمة التى تخيم على النفوس المتخبطة فى غياهب التعصب والكراهية والحقد، إلى لغة السطوع التى تتألف فوق صخور السماء مؤكدة معنى المحبة والسماحة بغير حدود. إن صراع النور والظلام واقتتال الخير والشر، مع ذلك، لا ينتهيان، ولكن هل ييأس صاحب الرسالة؟ أو يقول لقد فات الأوان. كلا حتى ولو ظل وحيدًا، ولو ظل الهدف بعيدا.

٢ـ التناص وأبعاده:

تشكل كتابات الخراط كلها تقريبا سيرة ذاتية خيالية. لذلك تتكرر فيها الصور والتيمات والموضوعات فى هيئة ذكريات وإشارات وتلميحات تذكرنا بأسلوب وتقنية تيار الوعى أو الاجترار الذاتى، إذْ لا تقوم موضوعية الحياة الخارجية هنا (الظروف الاجتماعية والتاريخية) إلا على

أساس من الذاتية العميقة: الذاتية التى تشكل الرحم الأساسى أو الوحدة الأولى التى تتجلى، على طريقة الرؤية الغنوصية، فى كل المظاهر الخارجية من أحداث ووقائع عبر المكان والزمان؛ وإن كان المكان يلعب، فى نظرى، دورًا أرسخ وأعمق من الزمان، وذلك بقدر ما يشكل الزمان الخراطى زمانا دوريًا على شاكلة الزمان المقدسى: زمان اللحظة الجياشة والحضور الساطع، وليس زمان الانصرام والانقطاع والضياع والتبديد، زمان الشاعرية الرأسى الذى يتعاصر فيه الوقتى والأبدى، والجزئى والكلى، زمان الأنطولوجيا والغنوصية ووحدة الوجود والحيوية الشاملة التى تضفى على الوجود كل مظاهر الحياة العضوية الجياشة بنبضات مخلوقاتها واختلاجات مكوناتها من عناصر أرضية ومائية ونارية وهوائية.

ونقع فى هذه الرواية على نماذج متعددة من التناص مثل **التناص الأدبى** الذى يشمل الإشارات المتعددة للنصوص الإبداعية فى كل العصور من غير تفرقة عصبية أو إقليمية.. فالفن لا وطن له، **والتناص التاريخى** حيث تقودنا ذكريات الحرب العالمية الثانية، على طريقة التداعى الشعورى أو اللاشعورى، إلى الاحتفالات القديمة بالثور "**أبيس**" وعربدة احتفالات "**ديونيزوس**" وإلى أعمال القمع التى كانت تقوم بها الجيوش الرومانية ضد المسيحيين الأوائل وإلى قمع جنود الصهاينة لأطفال الانتفاضة وإلى ذكريات القمع الحكومى والاستعمارى لحركة المظاهرات الوطنية.

وإذا كان التناص التاريخى يسمح بالقفز عبر العصور بسبب تداعى صور الأحداث عن طريق التشابه والتماثل، فإنه يكسر كذلك تسلسل التاريخ وخطية الزمان ويتيح التأرجح بين الماضى والحاضر والمستقبل لأن الذى يجمع كل ضروب هذا الشتات هو وحدة الذات التى تشكل منظور الكاتب ـ الراوى للوجود والأحداث. من ثم لا تخضع هذه الذات لاستمرارية الديمومة ولا للحتمية الخارجية للواقع التاريخى. ولربما يبدو لنا هذا الشتات نوعًا من غياب البناء والتركيب؛ ولكن البناء الظاهرى هو، فى الواقع، نوع من قولبة الأحداث وضبطها فى أشكال وصور معقلنة، بينما يخضع الشتات، فى الحقيقة، لمبدأ "**الوحدة الداخلية**" التى تقع على الناقد مهمة إعادة نسجها وتوليدها عن طريق التماثلات الحسية والشعورية، إذْ أنه إذا كان لكل إحساس معادل موضوعى، فإن لكل حدث خارجى مؤثر أو ظاهرة أو حتى فكرة حاملا حسيًا ملازمًا لها.

٣ـ التعقيبات على النص داخل النص:

تبرز تعقيبات الكاتب على نصه طبيعة العمل الفنى نفسه، وذلك بقدر ما لا تكون وظيفته مجرد تصوير الواقع وإنما إعادة بنائه عبر **عالم من الكلمات والتصورات والعبارات الخالقة**، وهى، وإن كانت أقرب إلى الخيال التركيبى منها إلى وصف الواقع وأحداثه الفعلية، أصدق وأعظم أثرًا لتعبيرها عن حقيقة إنسانية عليا، ألا وهى الحقيقة التى لا ينى الخراط فى التأكيد عليها: حقيقة ضعف الإنسان أمام شهوة الحياة إذْ لا تقر عظمته فى سموه فحسب وإنما كذلك فى سقوطه؛ ومن ثم يجب قبوله كما هو عليه كمزيج من الجسد والروح، ومن الفضيلة والخطيئة، وذلك اقتداءً بحقيقة أكثر علوًا وسموًا، وهى المحبة بمعناها المسيحى الشامل، أى المحبة التى تقوم على التسامح المطلق وتجاوز حتى عداوة الأعداء.

كما تبرز هذه التعقيبات رؤية الخراط للكتابة الأدبية وأساليب ممارستها عبر تجربته التاريخية الطويلة وما يعتورها من تحولات بعد قناعات مثل التحول من الرومانسية إلى الواقعية وتجاوز الواقعية بعد اكتشافات الحداثة ومجالات إبداعاتها من مبادىء الاحتمالية وعدم الحسم، والحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية ومخاطبة المتلقى.

ولعل أروع ما استوقفنى فى هذه التعقيبات المضافة إلى النص هو هذا التحليل الذاتى للغة اللاشعور والحلم والموت التى يلجأ إليها كتقنية تصويرية وتحليلية بالغة الغور وحيث نلاحظ أن الكاتب، فيما يبدو لنا، يصور اللحظات الوجودية على طريقة "**سارتر**" فى رواية "**الغثيان**" مثلما نرى فى تجربة لمس بطن الزير ونوى المشمش بالقصعة التى تذكرنا بتجربة لمس الحصى (galets) فى رواية الكاتب الفرنسى المذكورة. كما نراه يحاول، على طريقة التحليل الظاهراتى الذى رفضته

البنيوية، كشف البعد الوجودى الخاص بالأشياء وحياتها خارج اللغة، وذلك فى صورة خبرة مباشرة أو تجربة عضوية، كما فى مثال "**الأرجوحة**" مع "**مارينا**"، وكما يحاول، فى ضوء هذه التجربة البالغة الخصوصية، تقديم مفاهيمه الخاصة للفروق الموجودة بين لغة النثر ولغة الشعر، فلغة النثر "الواعية" لا تستطيع، فى نظرة، نقل التجربة الذاتية أو التجربة الصوفية ذات البعد الكونى، إذ أنها مجرد أداة مجاوزة لموضوعها، بينما لغة الشعر هى فى طبيعتها لغة جوهرية، لغة أنطولوجية تقوم على الإشارات والإيحاءات؛ وهو لا يختلف، فى ذلك، عن موقف كبار الشعراء المؤسسين للحداثة الشعرية وعلى رأسهم "**ملارميه**".

ونرى الكاتب لا يخفى، عبر هذه التعقيبات، معتقداته، ولكنها معتقدات مراوغة، وهذه سمة من سمات الكتابة الأدبية والإبداع الفنى؛ فنحن لسنا أمام بيان معتقدات (Credo) فعلى وإنما أمام رؤية فنان، فالصدق هنا ليس صدق المعتقد وإنما صدق الإبداع الفنى نفسه. لذلك يتراوح المعتقد الخراطى بين الغنوصية التى تغمر الكون بشاعريتها الحلولية وبين التباعد الأغنوصى (agnostique) الذى يرى فى إدراك المطلق عملية بعيدة المنال ويكتفى بتصوير لحظات الوعى والتحليل الموضوعى للبواعث والأسباب الحاملة لكل ضروب رؤى الوجود.

وتأخذ أحيانا هذه التعقيبات، إن لم تكن مباشرة كما يحدث فى التعقيب الفنى أو الأدبى على النص، طابع التأملات الفلسفية العامة. ومعظمها يدور حول ظاهرة الشر وماهيته. فيا ترى من غرس الشر فى الإنسان؟ وكيف يحزن الرب من فعل الإنسان الشر وهو خالقه؟ كما يقف الراوى حائرًا أمام حقيقة الحقد والكذب والرغبة فى إيذاء الغير وإيلامهم. أليس الشر إذن مرتبطا بحدود الأنا الضيقة التى لم تخل منها حتى روح الأب "**باخوميوسى**" الطيب و"**أغابيوس**" المحب للبشر!

إن هذا التفكير العميق فى طبيعة النفس البشرية يقود الكاتب ـ الراوى إلى اكتشاف حكمة العنف نفسه المغروس فيها، وإلى النفاذ إلى كنوزه الكامنة فى قلب الشر، هذا الشر الذى لا يغلبه الإيمان ولا الحب وإن كان لا يكف قط عن مقاومته، فيقول:

> "ما الحد ـ حقا ـ بين التحرر الحسى والتحلل؟ أثم فرق على الإطلاق؟ هل التحلل يعنى فى نهاية الأمر انحلال الجسم والروح فى عناق مع الآخر على عتبة وهم الخلود وتحطيم الحواجز والذوبان فى جوهر الكون ـ وهو جوهر فى صميمه عرضى عابر وزائل كزهرة العشب؟ أليس العنف من أول حقائق الوجود؟ أليس العنف من صميم الشبق؟" (ص٩٥)

إن عنف الشبق، وما يؤدى إليه من الموت والفناء، يصبح فى ظل التوحد مع الكينونة صورة من صور القدسية التى تتجاوز فيها الخطيئة حدود الخيانة، لأن الموت فى النهاية، يتوجها بجلاله ويرتفع بها إلى مستوى الخلود والأبدية.

وهكذا ينتهى ، فى رؤية الخراط، : "**كابوس العشق الجسدى القدسى الذى يفوق كل التزام وكل ضرورة، ويبدو الخير والشر أنفسهما بلا معنى، فما الفرق عندنا بين أن تجود بروحك أو أن تقتل حبيبتك أو أن تهجرها؟ ليس الجسد أصل الخطيئة فقط، بل هو أيضا أصل القداسة، لا الجسد يُشتهى ضد الروح ولا الروح تُشتهى ضد الجسد، لا الحب ضد القتل ولا ضد الهجران ولا الموت نقيض الحب، بل الخيانة هنا لا معنى لها؛ ولتكن الخطيئة قاتلة بكل ما فيها من لذة فإن البر الأعمق فوق الخطيئة وفوق الخيانة**". (ص ص١٠٦ ـ ١٠٧)..

٤ ـ التراث القبطى والفرعونى :

يبرز التخيل القبطى من خلال الإشارات العديدة إلى الاحتفالات والشعائر الدينية والأعياد واستخدام أسماء الشهور القبطية مع مزجها بدلالاتها المستوحاة من الحضارة المصرية القديمة من حيث علاقتها بدرجة الحرارة وتجليات الإله رع، كما نرى فى هذا المثال: "**الظهور الإلهى يتجلى فى كل جوانب الكون: المياه، الرعد، قيظ بؤونة، لمعة عين مارينا، القبلة، اللقمة، صرخة الطفل**".

وهنا نقع على خصوصية الرؤية المصرية القديمة للوجود، وهى الرؤية **المحايثة** أو الحلولية التى سوف تتمثل فى الفكر **الغنوصى**، وحتى فى الرؤية المسيحية للطبيعة الإلهية الواحدة للمسيح، وهو ما يسمح بجب كل الثنائيات المتناقضة ـ التى لا تقوم إلا فى نظر العقل المجرد ـ فى صورة تجربة روحية ـ حسية واتحاد كونى متكامل بين كل مظاهر الوجود المتجلية فى المخلوقات الآدمية وغير الآدمية، وفى النباتات والحيوانات والظواهر الطبيعية التى تتحول جميعا إلى كائنات حية نابضة متدفقة ملأى بالأحاسيس والاختلاجات والخفقات ومتجاوزة للموت الذى يصيب الجزئيات وينأى عن الكليات.

ويختلط الموروث الدينى بالأساطير والتفسيرات الشعبية الخارقة فى مزج جميل ومدهش بين القصص الدينى المسيحى (مارى جرجس ومصارعة التنين ويعقوب ومصارعة الملاك..) والرؤى المصرية القديمة التى يعيد الكاتب نفسه صياغتها ودمجها بنسيج النص (صرخة الصقر الذى يتمثل فى "**حورس**" الإله الحارس لإخميم، والمقارنة المذهلة بين مالئات الجرار و مثيلاتهن "الخارجات من جدران أبيدوس" على سبيل المثال..) ولا ينسى الكاتب رسالته الإنسانية والمصرية الصميمة التى طالما أكدها عبر إبداعاته الروائية وكتاباته النظرية فى دعواه إلى التنوع والتعدد الثقافى عبر الوحدة الأصيلة للأمة المصرية والجنس البشرى. من ثم، نراه يمزج عن طريق التناص بين التراث المصرى والتراث العربى فى كثير من تجلياتهما الخيالية والرمزية. وهكذا نرى "مرقص" القادم من أباهور فى صورة "**عنتر**" على جواده، ونرى الوحش الذى يطارد غزالة سلمى البدوية، كما نرى الأسد الصريع"، الذى هو الخراط نفسه، صريع المحبة والتسامح والغفران.

٥ ـ الوظيفة الواقعية والتسجيلية للمراسلات:

يخترق عدد لا بأس به من المراسلات المتبادلة بين الراوى ووالده وبعض أفراد عائلته أو أصحابه نسيج الرواية بشكل لافت. وهى تشكل، على هذا النحو، نوعًا من اختراق الواقع بأحداثه اليومية والمعاشية وهمومه ومشاكله الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والأسرية، كما تقدم لنا إطارًا تاريخيا لمضمون الأحداث التى تقوم الرواية بعرض ذكرياتها مغمورة بفيض الخيال "النوستالجى" المؤثر؛ وهى تدور فى معظمها بين قطبى إخميم مدينة الجذور والأصول، والإسكندرية، مدينة الوفود والاستقرار الأول إبّان أحداث الحرب العالمية الثانية، وإن كانت تسبقها بعض الرسائل التى تخص معاملات والد الراوى ومشاكل التجارة والعمل بين ١٩١٢ و١٩٢٢.

ولا يغيب عنا أن الخيال الروائى قد فعل فعله فى هذه المراسلات وإن كانت وظيفتها التأطيرية واضحة. ولا بأس، لمزيد من إيضاح آليات السرد الخراطية، فى أن نعرض على القارىء تعقيب الراوى ـ الكاتب نفسه على هذه المراسلات:

> **"هل هذه الخطابات المتبادلة مجرد سرد لمشكلات وربما مآس عائلية عادية وصغيرة، هل هى مجرد وثائق اجتماعية لحقبة من تاريخ بلدنا..؟ هل هى أيضا تاريخ هذه العائلة من مصر فقط؟ أم هى ـ فيما أرجو ـ صورة لحياة نفوس تجتاز مضض محن روحية وجسمانية، مادية ومعنوية، كما يقول؟ أم أننى أواصل ما فعله أبى فأسجل ـ كما أستطيع ـ تواريخ الاقتران والافتراق والانقضاء، فى كتاب آخر، كما لو كنت أريد استنقاذها من قبضة نسيان لا مهرب منه؟". (ص ١٢٨)**

ولكن إذا تذكرنا أن هذه المراسلات تقع فى قلب عمل إبداعى، وليس فى كتاب سيرة ذاتية، أدركنا على الفور أنها إحدى التقنيات التى يلجأ إليها الروائى لا ليسرد علينا الواقع الفعلى وإنما ليحدث لدينا، كما يقول "بارت"، إحساسًا به، وهو ما يشكل إحدى الوظائف المناطة بالرواية الخراطية، هذه الرواية المفتوحة إلى ما لا نهاية على كل أشكال الإبداع الفنى من تصوير وموسيقى وتحليل نفسى وحسى وعقلى، ولكن ذلك كله عبر رؤية فريدة ولغة بالغة التميز، هما، كما أعتقد، الرؤية الوجودية ـ الصوفية للوجود، واللغة الشعرية الجذرية غير المفارقة لجوهرها وكينونتها.

صخور السماء
المقدس والدنيوى

السيد فاروق رزق

قد يحدث فى عمليات التنقيب عن الآثار أن يتم الكشف عن طبقات من الآثار المتراصة فوق بعضها البعض، تشكل كل طبقة منها عصرًا من العصور، وقد تتداخل هذه العصور أو تختلط، بفعل تشابه أدوات أو وسائل أو طرق معيشة الأفراد فى أكثر من عصر، وتزداد مهمة الباحث الأثرى والمؤرخ صعوبة كلما كان المكان أو الموقع الأثرى بؤرة التقاء وربما انصهار وتمازج حضارات وثقافات متباينة، وإذا كان مولعًا بالإجابات السهلة فإنه يكتفى بالحديث عن كل قطعة على حدة، مشيرًا إلى أقرب تحديد زمنى لها، وموضحًا قيمتها فى حد ذاتها وبمعزل عن ما يحيط بها من قطع أخرى، أو عن السياق الذى وجدت فيه.

لكن عمل إدوار الخراط "صخور السماء" ليس مجرد طبقات متراصة؛ ولكنه بوتقة تنصهر بداخلها أزمنة وحيوات متداخلة ومنفصلة فى آن.

١ ـ صخرة صخور السماء:

"صخور السماء" إنجاز معمارى استطاع فيه الفنان أن يحاكى إنجازات الأجداد الذين برعوا فى العمارة منذ آلاف السنين. البناء الذى يشكله إدوار الخراط يتخذ أبعادا روحية وجسدية، سماوية وأرضية، واقعية ورمزية، وهو غالبا ما ينتهك الحدود الفاصلة بين الثنائيات، ويضع أركان عالمه فى منطقة وسطى، أو على حواف كل طرف من أطراف هذه الثنائيات.

قد يعن للبعض أن يرى فى العمل شيئًا يحبه فيتمنى لو أحاطه الروائى بمزيد من البريق أو سلط عليه مزيدًا من الضوء، أو اكتفى مستبعدًا ما لا يراه ذلك الرائى مستحقا للذكر، وقد يميل آخر إلى تأويل النص بشعابه ووديانه وشظاياه وبللوراته المنثورة ضمن خيط واحد يراه "الفكرة" أو "التيمة" المهيمنة ولكن فى كل محاولة من هذه المحاولات هناك عدوان على كلية البناء السيمفونى للنص،إذ تقوم بوليفونية الرواية على ذلك التداخل والتوتر المستمر بين مستويات مختلفة عدة للكتابة/ الصوت: فهناك الراوى الصبى وتأملات الشيخ الذى يكتب ويعلق ويتدخل ويتذكر، والدقائق الواقعية لحياة الناس فى أخميم، ورسائل الأب، والحب المتمرد والمهدر بتنويعاته المختلفة، والحبكة شبه البوليسية لجرائم قتل غامضة، والطقوس الدينية، والحوارات الثيولوجية أو صراعات الأساقفة حول مسائل العقيدة والإيمان والشك، وهناك فوق هذا كله تلك الصور والنداءات التى تحيل لأعمال أخرى للكاتب نفسه.

ما الخيط الذى يجمع كل هذا الشتات؟ ما الصوت الذى يجمع بين الرؤية والتاريخ، بين القدرة على سبر أغوار الماضى واستشفاف آفاق المستقبل، بين روح الأسطورة التى تشكل وجدان الجماعة وتفاصيل الحياة التى تهيمن على مصائر الأفراد؟ إنه صوت الذاكرة وترنيمة الديمومة المتصلة للزمن المحيى.. صوت الشاعر، والشاعر هنا ليس هو الراوى "الحالم الأبدى" وإن كان الأخير هو جزء منه، لكن الشاعر أكثر من هذا بكثير فالشاعر هو ذلك التاريخ الحى للجماعة بعقائدهم ومحرماتهم وطقوسهم وأحلامهم ونوازعهم، هو الصخرة الروحية التى ينهل الناس من فيض النبع الكائن فيها، وهذه الصخرة هى التى تجمع الكل لتشكل ذلك التاريخ الحى لصخور السماء، "وجميعهم أكلوا طعامًا واحدًا روحيًا وجميعهم شربوا شرابًا واحدًا روحيًا لأنهم كانوا يشربون من صخرة روحية تابعتهم والصخرة كانت المسيح، لكن بأكثرهم لم يسر الله لأنهم طرحوا فى القفر". (كور ١٠/٤).

لكن بينما كان المسيح يملأ كنيسته كما يمتلىء هو بها، فإن الشاعر ـ إذ يسائل عقائد وطقوس وتاريخ الجماعة ـ يطرح فى قلب صلاة الصخر معنى الفراغ، يفجر إشارات الشك والتساؤل

والظنون، وبدون أن تخالجنا أطياف هذه الظنون فإن بذور الشاعر ستكون كما لو أنها قد سقطت على الصخر " فلما نبت جف لأنه لم تكن رطوبة" (لو ٨/٦) هل لأننا من هؤلاء الذين "يقبلون الكلمة بفرح.. وفى وقت التجربة يرتدون" (لو٨/١٣)، أم لأننا لم نلق ولا نريد أن نلقى بأنفسنا فى التجربة، لأننا اعتدنا أن نؤمن أو ندعى ذلك الإيمان خشية السؤال ومكابدة الشك وعدم اليقين؟

"هل إذا كشفت قلبى تنهار على أعمدة الوجود ويغيض عنى ما فى يدى من نذر العطايا؟" (ص٢٨٠).

المخاطر التى ينطوى عليها كشف القلب أو فضح خفاياه لا تتوقف عند حدود تجربة الراوى مع المحبوبة، ولكنها تصبح إحدى النقاط المحورية فى تجربة صخور السماء كلها، فلعل جذور الخفاء والكتمان وممارسة الطقوس السرية تعود إلى أزمنة الاضطهاد الرومانى لأقباط مصر مرورًا بتاريخ من الترهيب والبطش كان من الطبيعى معه أن يكون الكشف والبوح أمرين جللين يعرض العقيدة نفسها ـ لا المؤمنين وحدهم ـ لمخاطر جمة. لكن الشاعر الذى يقف دائمًا على حافة الانتماء للشعب لا للكتّاب، يخوض فى الأسئلة الصعبة والظنون التى تورد صاحبها مورد الهلكة، عازمًا على أن يكون خلاصه فى البوح، بل إن ما يفعله هو أكثر من مجرد البوح، هو تجسيد لواقع وتاريخ "هؤلاء الناس فى مصر" الذين ـ وإن كانوا "صخور السماء" ـ ينتسبون لهذه الأرض يعيشون بها وعليها، وقد يموتون دفاعًا عنها أو عن ما يتصورونه مقدسًا منها أو فيها.

"أى نعم. هأنذا أعطيك لمحة عن عقائد ومحرمات وطقوس هؤلاء الناس فى مصر، عن أهلك وناسك وأبناء أرضك، فهل كنت تعرف شيئًا حقيقيًا عن هذا كله ؟ هل عندك فكرة دقيقة عما يدينون به، عن تاريخ عقيدتهم؟" (ص ٤١٤).

الشاعر هنا يؤدى دور المؤرخ، ولعل من اللافت هنا أن نذكر أن كلمة التاريخ فى اليونانية تعنى "البحث"، وقد ظلت الكلمة لفترة تحتفظ بهذا المعنى القديم، فكأن كل كتابة للتاريخ هى "بحث". بحث عن ما حدث بالفعل، وبحث فى الروايات المختلفة التى تروى ما حدث، وبحث عن المغزى أو "العبرة" التى تكمن وراء الأحداث. ولكن الشاعر يملك حرية ـ ومن ثم مسئولية ـ أكبر من المؤرخ. لأنه غير مطالب بتقصى كافة المصادر ومراجعة "الحقائق" والروايات والالتزام بنصها وذكر ما يصله منها حتى وإن خالف ما يرجحه منها ما يراه صادقًا بالفعل، والمؤرخ ـ حتى وإن التزم بهذا كله ـ فهو مؤلف روايات يزعم أنها ما حدث بالفعل، أما الشاعر فهو غير ملتزم بهذا الزعم أو الادعاء ربما لأنه مشغول "بالبحث" عن حقيقة أعمق من مجرد ذكر ما حدث .

فهو مشغول بفعل الخلق أكثر من انشغاله بالسرد أو العبرة التى وراء السرد. والخلق ليس فعلا يظل فيه الفاعل بمعزل عما يصدر عنه من فعل، إنه شهادة دم لا تكاد تختلف عن الشهادات التى قدمها شهداء الاضطهاد الرومانى والفاطمى والملوكى والعثمانى بالأمس القريب، بل هى قريبة من شهادة يسوع الذى " جاء إلى العالم وصلب لكى يشهد للحق" (يوحنا ١٨ :٣٧).

٢ـ عائدون من الجلجثة :

ميساك وصموئيل هما المشتبه فى ارتكابهما جريمة قتل "سالومة". أما الأول، فهو زوجها الذى **"كان يموت فيها حبًا، بعد الزواج، ومع حبه لها، وبسبب حبه لها كان ضعيفا معها.. ضعيفا"** (ص٨٨)

أما الثانى، فهو أخوها صموئيل المكسور، باشكاتب حسابات المركز، زوج منة الغريب، لا يملك أن يرتفع "إلى ذرى الحيوية وعنف الجسدانية عند زوجته منة، كأنها امتصت منه كل عصارات الرجولة، وتركته جافًا مصوحًا لا منة فيه" (ص ٨٩).

كلاهما ضعيف ومكسور ومقهور فى علاقة حب غير متكافئة. وهل هناك علاقة حب متكافئة؟ قسوة الاشتهاء والشبق المكتوم تجعل كلا منهما ضحية وجلادًا مثاليًا فى آن. يقول الراوى

عن صموئيل "وراعنى أنه يحدق إلى أخته سالومة بما يكاد يشبه الشبق المكتوم بالكاد، كان يتتبعها بنظره أينما تحركت، يقيس بنظره النهم جسمها المشوق من وراء فستان البيت الخفيف"(ص٨٩-٩٠).

وكما يشتهى صموئيل أخته، كان ميساك زوجها يشتهيها كما يشتهى العاشق محبوبة لا تدرك أو تُنال ويحبها" حتى الموت" (ص٨٧).

ميساك هو عاشق رائع وفريد من نوعه فى هذا الكتاب، بل أكاد أعده واحدًا من أجمل العشاق الذين قرأت عنهم على وجه الإطلاق.

كان يعشق ويشك دون أن يصل أبدًا "إلى يقين" مذل .. مهان وموله بالمرأة التى هى مصدر كل هذا الحب والهوان، وحين أدرك المغفرة له ولها - لأنه" ما من مغفرة بغير إراقة دم" **"أحسست أن الضربة تغوص في عمقي أنا، ومن فرط لذة الضربة انتصبت يا لعازر يا خوى، وفوجئت بأنني أقذف في نوبة أورجازم من الرعب والمتعة الخالصة... عنف الضربة - بيدى وفى داخلى معًا - أقول لك أننى لم أكن أقرب إلى الله، فى أى وقت من الأوقات كما كنت فى تلك اللحظة، ولن أكون" (ص١٠٥ - ١٠٦).**

تلك واحدة من اللحظات الرائعة التى تلتقى عندها نغمات مختلفة وتمتزج فيها مستويات عدة للقراءة والتأويل. فاعتراف ميساك لأغابيوس (لعازر) - لاحظ السياق الذى خاطبه ميساك فيه مستخدمًا كل اسم من الاسمين - هو حدث واقعى يروى فيه ميساك ما يبدو أنه بالفعل قد حدث، وهو اعتراف يخرج بالضرورة عما يرويه لنا الراوية، لأن الراوية لا يمكن أن يكون قد شهد أو علم شيئًا عن هذا الاعتراف، ومن ثم فهو اعتراف ممسرح، أى يفترض أننا نشهده وحدنا دون متابعة أو وصاية من الراوية"[1].

والاعتراف - إلى جانب ما يتضمنه من سرد لوقائع جريمة وقعت فإنه يطرح عددا من المسائل الكبرى حول ماهية الحب والطهارة والقسوة والشهوة الجسمانية والاقتراب من الله بالرغم من أو ربما عبر هذا الانفجار الشهوانى الخالص. ميساك يذكر "أنًا كارنينا" (ص١٠٤). ولكن فى أذهاننا تتردد صور من "عطيل" و"فاوست" و"الكوميديا الإلهية" و"ألف ليلة وليلة".

ومقتل سالومة ليس هو حادث القتل الوحيد الذى يقع فى إطار يجمع بين شبق مكتوم يسعى لتحقق مستحيل وغواية غامضة ترتدى أقنعة ملتبسة ومتباينة القصد والمعنى، جرائم القتل - أو الموت الغامض - تتابع وتتكرر كأنها لحن مقابل ومصاحب لحكايا العشق وقصص الغرام، فدم العشق مباح ودم العشاق تمنحهم - وتمنحنا معهم - المغفرة والقدرة على الاستمرار ومجالدة الحياة، بدون هذه التضحية يغدو الحب مجرد اجترار لألفاظ ممجوجة مضغتها أفواه الأنبياء الكذبة وتجار الأرواح والأعراض آلاف المرات. **"ومثل الحب فإن "الخير" و"العدل" كلها كلمات متميعة ومقززة ما لم تُعَرّ عن مسوحها المبذولة المتداولة على ألسنة الكتبة والفريسيين"**(ص٤٢٠)، وحين تتم تعرية تلك القيم النبيلة "عن مسوحها المبذولة" يبقى جوهرها النقى الصلب الجامد صخرًا صلدًا وصالحًا لبناء البيت الروحى ذلك الذى كان "حجرًا حيًا مرفوضًا من الناس ولكن مختار من الله".. " الحجر الذى رزله البنائون وقد صار رأس الزاوية". (انظر: أفسس ٢٠- ٢٢، وبطرس ٤ ٢: - ٨).

صخور السماء تبدو حجارة قفرًا يابسة ولكن من بين ثناياها يتفجر الماء المحيى، والكنيسة هى نفسها صخرة يابسة يتفجر منها ماء المحبة والمغفرة، فالكنيسة التى أسس نظامها بطرس - الصخرة الكفيلة بثبات الكنيسة - "بنيت على الصخر" لتصبر " ينبوعًا للحياة والغفران" وهذه الصخرة هى أم البشرية الجديدة وكثيرًا ما سمى الآباء الكنيسة " حواء الجديدة"، حيث ولدت من جنب المسيح، خلال سبات الموت كما ولدت حواء القديمة من جنب آدم أثناء استغراقه فى النوم.

وفى "صخور السماء" تتعدد صور المسيح وحواء الجديدة، بل تتداخل صورهما وتمتزج ليصبح الفادى هو المفدى، وتغوص الحربة فى جنب حواء ليخرج منها خلق جديد وكلمات لم تنتهكها بعد ألسنة الكتبة وقد تتجسد هذه الصخرة الأم الولود واهبة الحب والمغفرة فى شخصية امرأة بعينها (مارينا، سالومة، منة، رامة..الخ) أو تكون هى مصر، كيمى، الأرض والوطن والناس، أو هى الكتابة التى تبحث فى أركيولوجيا الأرض وذاكرة المكان سعيًا وراء الجوهر الحق والقيمة المطلقة "وإنكار الوحش"، وهو سعى فيه مزيج من الإيمان والشك وجهاد سيزيف العبثى، إذ "لا هرب من اليأس ولا من خيالات القلب المراوغة بأمل صلب عنيد". ومع كل مارش جنائزى حزين يعزفه النص، يأتينا تعليق الراوية - "الحالم الأبدى" - فى صيحة ثورية تعيد تأكيد ذلك الأمل المستحيل والتمسك به فى مواجهة الوحش. وقد يبدو سؤال العدل هو أصعب الصخور التى تتكسر عندها أمواج الأمل والحلم. فإذا كان الحب - وحتى الخير - يمكن أن يبقى فى جوهره قائمًا ومنتصرًا فى نفس المؤمن، حتى وإن لم يكن إيمانه - مملكته - من هذا العالم، فإن العدل قيمة ترتبط بالعالم أو بالواقع المدرك، ولا يمكنها أن تقوم بمجرد الإيمان بضرورة أن تكون، إلا فى نفس المؤمن بأن ثمة عالمًا آخر ستتم فيه تسوية الحساب وإنصاف المظلومين. وحتى مع هذا الإيمان يظل السؤال "ولماذا لا يكون العدل مطلقًا من دون أدنى ظلم؟" سؤالاً مشروعًا لا يمكن الإجابة عليه حتى بمزاعم العدل المرجأ، فأى مشروعية أو تبرير يمكن لهذا الوعد بالعدل أن يمحو بها عذاب المظلومين هنا والآن. فهل يمكن إدراك السكينة بالركوع أمام القانون والقضاء والقدر و "المقتدر النهائى وهو الرشد فى الأرض القاحلة قائدنا إلى أرض العدل والانتقام"، أم أن علينا أن نتمرد على هذا القانون؟

٢ - الغنوصية والأغنوصية[٢] : أسئلة البراءة واليقين:

"صدر حكم المجلس الأكليريكى بتجريد الراهب أغابيوس من رتبة الرهبنة .... ويعود إلى اسمه الأول، ويحرم من الموعظة ويطرد من الدير ولا يحق له دخول أية كنيسة ولا يحق له التناول حتى يثبت انسحاق قلبه فى توبة صادقة نصوح ورجوعه علانية عن هرطقاته، وخضوعه وإعلانه اعتناق العقيدة الأرثوذكسية الصحيحة، وينظر فى أمره، بعد ثبوت هذه الشروط، وبعد مرور سبع سنوات، فإذا مات قبل انقضاء هذه السنوات... تمنع الصلاة عليه، بعد موته، علانية فى الكنيسة، لأن الصلاة على الراقدين هى عن الذين ماتوا فى الإيمان الأرثوذكسى، أما الذين ماتوا فى غير الإيمان أو خارج الإيمان فلا يصلى عليهم لأنهم ماتوا متلبسين بخطيئة مميتة" (ص٤٣٦- ٤٣٧).

هكذا عاد أغابيوس إلى اسمه الأول "لعازر" وكأن عودته إلى العالم هى تكرار لتجربة لعازر الذى أعاده المسيح من الموت، ولكن هذه العودة فى نظر الكنيسة والعقيدة "الصحيحة" هى عودة لعالم الأموات، الذين يعيشون فى ظل الخطيئة "شوكة الموت". فالعقيدة "الصحيحة" تلزم المؤمن أن يميت فى داخله أهواء الجسد ونوازعه، أن يذوق الموت كل يوم لكى يتغلب بهذا الموت المعاش على شوكة الموت بداخله. وإذا كان لعازر قد تمرد على هذا الموت بسبب إيمانه بالوجه الآخر للعقيدة: أى المحبة، فإنه قد اختار بهذا الإيمان أن يعانق الموت لكى يهزمه، وكأنه يكرر بتجربته - الموت من أجل الموتى - تجربة المسيح "سيد الخلق" الذى مات وقام من بين الأموات، وبموته وقيامه حرر شعبه من "شريعة الخطيئة والموت" ووهب الحياة لمن يشارك فى موته. وهكذا اختار المسيح أن يسلك طريق الآلام، وأن يهزم الموت بالموت، ولكن إذا كان قرار المسيح أن يتجرع كأس الرب هو وثبة بالغة التفرد والإعجاز تتخطى كل ما هو عقلى أو منطقى، فإن الإيمان بالمعجزة هو أيضًا وثبة تتخطى كل حدود العقل والمنطق الإنسانى، كأن الإيمان هنا لا يتحقق إلا بتقديم العقل نفسه كقربان والتضحية بالنزوع الإنسانى للشك وعدم التصديق.

وبدون تلك التضحية وإعلان الطاعة والانصياع التام دون حدود لسلطة الدير وسلطة النص معا، فإن كل عمل يؤديه الفرد أو رأى يبديه يعد خرقًا وانتهاكًا لسلطة المؤسسة الدينية يستحق معه اللعنة والحرمان: أن يعد "أناثيما".

وحين يصف الكاتب لعازر بأنه "المحب للناس ولله وللمرأة" يكون قد وضع أمامنا جملة الأسباب المبررة لقرار الحرمان الكنسى، فالأغابى - أو المحبة - التى يكنها لعازر " للناس أخوته فى الخطيئة" تأتى قبل محبة الله. والإله الذى تأتى محبته بين محبة الناس والمرأة هو إله شخصى، إله يحس به ويؤمن بمحبته لعازر فى داخله، ولكنه لا يحتاج لسلطة الدير أو سلطة النص لكى يصل إليه.

وإذا كانت قيامة لعازر فى النص قد أتت بفعل تدخل إلهى فإن قيامة لعازر/أغابيوس وعودته من الدير للعالم قد حدثت بقوة المحبة الشاملة (الأغابى) التى تحركه وتدفعه لتحدى "**سلطة الدير وسلطة النص معا**" والتى تجعله يصبح الفاعل والمفعول به معا فى فعل القيامة، فهو الذى أعاد نفسه من عالم الأموات. وهكذا يبدو ارتباطه "بالمجدلية" وجها آخر من أوجه ارتباطه بالمخلص وإن كان الصلب فى العمل هو من نصيب شخصيات أنثوية "سالومة ومنة"، لكن المصلوب حيًا يظل هو ذلك العاشق المنفى عن كنيسته الحقيقية.

إن تجربة لعازر /أغابيوس هى نقطة محورية لفهم نص "صخور السماء" بشكل كلى، فإذا ما قلنا إن موضوع الإيمان يشغل حيزا كبيرا من العمل المكتوب، فإنه لا ينبغى لنا أن نقفز من هذا لنتيجة متوهمة نصف فيها الرواية بأنها نص مسيحى. بل ربما كان الموقف الحقيقى الذى يكشفه النص هو نوع من تعليق الحكم الذى لا ينكر موضوع الإيمان ولا يتبنى الدفاع عنه، ولكن هذه الأغنوصية تمتزج بغنوصية خاصة تربط الكاتب بالجماعة التى ينتمى إليها أو التى يسعى للانتماء لها حتى وإن لم يشاركها الإيمان نفسه.

"ارتد لعازر الذى جرد من "أغابيوس" اسمه الرهبانى، إلى العالم. ولكن أحدًا لم يكن قادرًا على تجريده من الأغابى الشاملة فى روحه، المحبة للرب مهما كان فيها من لوعة التساؤل، والمحبة للناس أخوته فى الخطيئة وأخوته فى الحس بفداحة الحب والفقدان، والمحبة للمستضعفين فى الأرض.." (ص٤٣٧- ٤٣٨). هذا الإيمان القوى هو إيمان حقيقى لامراء فيه ولا تشوبه شائبة، ولكنه إيمان بالمحبة، لا علاقة له بالدين، بأى دين، حتى وإن قيل لنا إن هذا هو الجوهر الأساسى للأديان. فآلهة المؤسسات الدينية لا تقبل الشك و"لوعة التساؤل"، بل إن الإنكار والرفض التام قد يكون أكثر قبولاً لدى رجال الدين من ذلك الإيمان الشخصى والتأويل الخاص للنص. ولعل "صخور السماء" مرشحة لنوع من سوء الفهم من قبل أولئك الذين سوف ينظرون إليها على أنها عمل دينى يكشف عن قبطية الكاتب التى كانت (مستورة) أو مستترة، وأيضًا من قبل أولئك الذين سيفضلون النظر إليها بمنطق العمل "الفولكلورى" الذى يحتفى بجزء مطمور من التراث الثقافى والاجتماعى والدينى لأقباط مصر.

ولكن هؤلاء وأولئك سيكون حكمهم على العمل شبيهًا بحكم الكنيسة على لعازر ففى الحالتين هناك إغفال لحقيقة أن تجربة الإيمان لا ترتبط بالضرورة بالدين أو بالنص الدينى، وكأنها فى حقيقة الأمر تجربة تنتمى لمجال معرفى ووجودى مغاير تمامًا، لا يصدق عليها حكم المؤسسة أو النص، كما أنها أيضًا لا تملك الحكم على أى منهما.

إن الموضوع هنا هو عائلة "صخور السماء" ولكن السماء نفسها ليست طرفًا فى القضية. فحقيقة أن شخصيات تلك الرواية وأحداثها تقع ضمن بيئة قبطية تعد من قبيل المصادفة ولا تجعل منها بالضرورة عملاً قبطيًا، وإن كان هذا لا ينفى أو يرفع التناقض بين خلفية العمل الأغنوصية - التى تقف موقفا حياديا تجاه قضايا الإيمان والعقيدة والثوابت الدينية - وبين الاحتفاء بالطقوس القبطية وروح الجماعة التى تؤمن وتمارس وتصنع الدين المعيش، احتفاءً ربما يعكس الانتماء الواعى لتلك الجماعة بأفراحها وأتراحها، بهمومها وتطلعاتها، بنقائضها وقدرتها على الصبر والمشاجرة وتجاوز الانكسارات. هذا التناقض الذى قد لا تخلو منه أية تجربة إيمان حقيقية يكون فيها الإيمان مقترنا بإدراك ما ينطوى عليه من عبث أو استحالة credo quia absurdum أؤمن لأن ذلك (الإيمان نفسه) عبث أو مستحيل. وتجربة "صخور السماء" هى صراع مع ذلك

التنين المستحيل، بل هى صراع مع مستحيلين: الإيمان والإنكار، فإن كان الإيمان ينطوى على قبول بالمستحيل الدينى، فإن الإنكار يتضمن معانقة اليأس وعبث الوجود ولا جدوى الشك والتساؤل والسير فى طريق ضالة تحدها علاقات غامضة، وتملأها آثار من ضلوا قبلنا فتبددت نداءاتهم وتكسرت أحلامهم وذهبت حياتهم سدى. وإذا لم نقبل بأحد المستحيلين فهل يكون عبث الأغنوصية هذا أخف وطأة وأقل شقاء؟

٤ ـ نهاية العمل .. بداية العلامات:

كيف ينتهى العمل؟

بداية العمل هى دائمًا قرار الكاتب وحده، فنحن نبدأ غالبًا، وما لم يشر الكاتب لغير ذلك، من النقطة التى يحددها الكاتب لنا، لكن الانتهاء من (النص) هو أمر شخصى يحدده كل منا كيفما يشاء، وتبعًا لتأويله الخاص للنص، وما يمكن أن يصفه هو بنقطة التشبع. فالوصول إلى آخر سطر فى الكتاب ليس بالضرورة هو نقطة النهاية، فأحيانًا نعود إلى قراءة أجزاء أخرى من الكتاب، أو ربما الكتاب كله، وقد يتوقف المرء قبل الوصول إلى ذلك السطر الأخير وقد شعر أنه قد تشبع أو أصابه الملل أو أحس أنه هنا ينبغى أن يتوقف الكاتب وينتهى الكتاب.

وقد عاندتنى فكرة النهاية فى "صخور السماء"، وأظنها سوف تظل تعاندنى كلما أردت العودة إلى الكتاب والخروج منه إلى النص. فالنهاية ليست نقطة أو علامة يضعها الكاتب، ولكنها طرف من المعنى الذى يضعه القارىء فى النص. وحين يعيد القارىء صياغة النص، فإنه بالضرورة يصنع له نهاية أخرى، وكلما تعددت القراءات المحتملة للنص، تكاثرت وتباينت أيضًا النهايات.

وإذا ما تصورنا النص كسلسلة من العلامات (السيرة الذاتية للراوى، قصص الحب المجهضة والمستحيلة، جرائم القتل الغامضة، الطقوس الدينية، تفاصيل الحياة اليومية داخل الدير، رسائل الأب والابن، حوارات الآباء وصراعاتهم وعلاقاتهم بالحياة خارج الدير...الخ)، فإن كل قراءة تركز على واحدة أو أكثر من تلك العلامات سوف تعبر المكتوب فى اتجاه مغاير، طبقا لما تشير إليه العلامة. وإذا ما تم النظر إلى العلامة على أنها رمز، أى أنها بدلاً من أن تشير على شىء أو تدل على شىء، فإنها تحل محل شىء آخر، فإن ذلك التوقف نفسه عند المحطات الرمزية سوف يعيد تشكيل النص ـ ومن ثم نهايته ـ بصورة مختلفة وسيظل من الضرورى بعد ذلك البحث عن صيغة تصنع تأويل الرمز أو الأليجورى ضمن اللوحة الكاملة التى يصنعها النص.

وقد يتوقف القارىء طويلاً أمام الصور الرمزية للنيل (حابى) ولوحيد القرن والتنين والمحطة الخاوية التى يظل الراوى حتى النهاية ينتظر فيها قطارا لا يصل أبدًا. وفى كل مرة سوف يجد القارىء تأويلات متعددة لكل صورة من هذه الصور ربما تبعا للسياق الذى يختاره للصورة، أو لسياقات أخرى مشابهة ترد فى "صخور السماء" أو فى أعمال أخرى للكاتب. ولكن أكثر ما يدعو للتأويل الرمزى، ويرتبط أشد الارتباط بما تصوره نصوص "صخور السماء" بنهاياتها المحتملة والمتعددة، هو تلك المقاطع أو الفقرات التى تأتى كقطع مفاجىء للسرد وتبدو وكأنها خارج السياق أو كأنها لا يوجد من مبرر لوجودها فى هذا الموضع بالذات أو ربما فى الرواية كلها. ومن هذه المقاطع سوف أختار مثالين للوقوف عندهما:

المثال الأول: يأتى بعد الكلام عن وفاة الأنبا باخوميوس عقب تناوله العشاء فى بيت سالومة بنت أخيه،وبعد أن تتكرر الإيماءات والتلميحات على أن هذا الموت لم يأت عرضا، وأن ميساك زوج سالومة ربما يكون قد وضع سمًا فى الطعام، ولعله أراد أن يقتل به شخصًا آخر. بعد ذكر وقائع هذه الليلة المشئومة ترد هذه الفقرة "مازالت كلمات أبونا متياس تتردد فى روحى... كأنه يقول بلسانى إلى الحبيبة الصغيرة التى كبرت بعد ذلك، وأصبح اسمها رامة، وظلت معى على آخر العمر:

"قومى احتفى فى الليل، فى أول الهزيع، اسكبى قلبك كمياه قبالة وجه الحبيب، سيّجى قلبك بحجارة منحوتة من روحه، لا تجعلى قلبك خرابًا لأنه لو كان هناك ما هو أسوأ من اليد المخضبة بالدماء فهو القلب المتحجر، لأنه يجب تنقية داخل الكأس أولا حتى يكون خارجها نقيا"(ص٨٠).

هل أتت هذه الفقرة فقط للحديث عن "اليد المخضبة بالدماء"، أم أن "القلب المتحجر" هو موضع البؤرة، ومن هنا يمكن وصفه بصاحب القلب المتحجر؟

إن عذابات سالومة ومرقص وميساك كلها تنبع من كون القلب مسكوبًا، حتى وإن كان انسكاب القلب "قبالة وجه الحبيب " يذهب هباء.

وما الذى يجعل الراوى يتذكر أو يذكر رامة هنا؟ هل لأن كل قصة حب أو فقد أو حرمان تجعله يعود إلى جرحه الخاص، أم لأن قصص الحب والافتقاد إنما توجد أصلاً من أجلها، أى لأجل أن تبرر أو تحكى قصة حبه هو؟ أم لعل الفقرة تأتى ـ كفقرات أخرى فى هذا النص وفى غيره من نصوص خرّاطية ـ كخاتمة أو نغمة مضادة Counterpoint أو دوبيت Couplet يتكرر محاورًا السرد أو معارضًا له، أو ربما يأتى التكرار فى صورة ترنيمة دينية للمحبوبة التى إليها يرفع العمل وتقدم الكتابة قربانًا لا يروم سوى أن يسكبه العاشق "قبالة وجه الحبيب". وكم هناك من تفسيرات أو تأويلات أخرى محتملة لهذه الفقرة، ليس بينها تأويل واحد نهائى يمكن الاعتماد عليه والثبات عنده، بل إن كل تأويل هو علامة تشير إلى طرق أخرى لإعادة التأويل ومن ثم إعادة كتابة النص.

المثال الآخر: الذى اخترته يصف فيه الكاتب أيقونة واحدة معلقة على حائط قلاية أبونا تاوفيليس،والأيقونة تصور نزول المسيح من على الصليب "ليس فى هذه البيبتا القبطية القديمة دقة تشريحية بل وحده شطح الإيمان والألم، ساق المصلوب عجفاء ناحلة ملتوية تحت جسمه الذى يبدو قصيرا مضغوطا بالنسبة للساق الأخرى المبسوطة على الجلجثة، مثقوبة ثقبًا أسود كبيرًا تنز منه دماء لا تجف أبدًا، والمريمات الثلاث أحطن به نائحات صغيرات القامة جدًا ليس فى وجوههن الكاسفة نور القداسة بل حزن الفقدان المقيم" (ص٣١١).

لماذا الوقوف طويلاً عند هذه الأيقونة ؟ إن وجود هذه الأيقونة فى قلاية الأب تاوفيليس هو أمر متوقع، وطبيعى أن تكون الأيقونة قديمة يغطيها "تراب القرون" وتظهر عليها عوامل الزمن والخشونة وشظف العيش فى هذا المكان، فلم يطيل الكاتب وقوفه عندها ويتأملها بعينه هو، إذ لا يتوقع أن تكون لدى أغابيوس أى حافز أو مبرر للوقوف عند الأيقونة والتعليق على ما ليس فيها من "دقة تشريحية" وما لا تظهره وجوه المريمات الثلاث من "نور القداسة"[٣].

فإذا لم يكن هناك مبرر سردى واضح لوجود هذا الوصف، كما أنه لا يكشف جديدًا بالنسبة لشخصية الزائر أو المقيم فى المكان، فإن علينا أن نبحث عن تأويل رمزى لوجود الأيقونة وللوصف التفصيلى لها. ولعل أحد مفاتيح تأويل هذه الفقرة هو فى وصف الكاتب لساق المصلوب المثقوبة "ثقبًا أسود كبيرًا تنز منه دماء لا تجف أبدًا" (ص٣١١)، وهذه العبارة الأخيرة لا تعد وصفًا واقعيًا للأيقونة، فالدماء التى "لا تجف أبدًا" ليست بأى حال دماء المصلوب فى الأيقونة، لكنها ربما تكون دماء المصلوب بمحبته لعازر /أغابيوس، ودماء الشهداء من كل ملة ولون، المناضلين من أجل العدل والحرية.. الإخاء والمساواة.. الحق والخير والجمال، مهما اختلفت الشعارات وتباينت المنطلقات والاتجاهات يبقى جوهر واحد للشهادة: التضحية من أجل قيمة أو مبدأ لا يرتبط بمصلحة أو تحقيق منفعة شخصية.

وقد يقودنا وصف تعبير الألم على وجه المريمات الثلاث إلى تأويل آخر لهذا الدم الذى لا يجف، فهو قد يكون دم الضحايا سالومة ومنة وكل شهيدة سفك دمها سدنة المعبد وحراس القيم والعقيدة ولعل المصلوب هو الراوى أو الكاتب. وهو مثال قائم بينهما أو منهما معًا، وتكون وجوه

المريمات الثلاث وجوه النسوة اللواتي وإن لم يكن فى وجوههن "نور القداسة"، فإنها تظل مع ذلك مضيئة بنور الألم و "حزن الفقدان المقيم".

هل هذا التأويل يصل بنا إلى أى درجة من درجات التشبع والرضى؟

لا أعتقد، إذ تظل تراودنا فى هذه الفقرات ـ وفى غيرها الرغبة أيضًا ـ الرغبة فى مزيد من الكشف الذى هو أقرب للخفاء. وفى كل مرة نقترب من اكتمال التأويل، نكشف مزيدًا من النقص والحاجة إلى التأويل، وكأنها لون من "مهاجمة المستحيل" التى تستحيل دائمًا إلى كشف عن مستحيلات أخرى تراودنا عن النص والمعنى.

الهوامش :

•إدوار الخراط: صخور السماء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠١، جـ١.
جميع الإحالات الموجودة فى الدراسة مستمدة من هذه الطبعة، ونكتفى ـ هنا ـ بذكر أرقام الصفحات فى المتن.
١ـ ومع ذلك ، فقد جاء هذا الاعتراف فى سياق حكاية حكاها أغابيوس / لعازر للراوى (الناقد).
٢ـ الغنوصية Gnosticism.
اتجاه دينى يذهب بعيداً عن الالتزام بالتأويل الحرفى للنص، وبالرغم من شيوع ارتباط اللفظة بمعانى الفهم والمعرفة، إلا أن المعرفة الغنوصية تختلف أشد الاختلاف عما ندعوه بالمعرفة، فالسمة الأساسية للغنوصية هى الإيمان بمعرفة باطنية وسرية تأتى عبر نوع من الوحى أو الإلهام الربانى وترتبط بمجموعة من الرموز والطقوس الدينية الخاصة، وقد شاعت الغنوصية المسيحية فى بداية القرن الثانى الميلادى، وقد يكون للاتجاهات المسيحية هذه أثر على ظهور الغنوصية الإسلامية فى بعض الاتجاهات الصوفية والفرق الشعبية الأكثر راديكالية.
إلا أن الغنوصية المسيحية ـ كالغنوصية الإسلامية ـ تدين بشكل كبير للأديان الشرقية التى نمت وانتشرت قبلها بقرون طويلة فى الهند وفارس.
الأغنوصية Agnosticism
هى لفظة اخترعها ألدوس هكسلى، للتعبير عن موقف اللاانفى واللاإيمان تجاه مختلف القضايا الدينية والميتافيزيقية، وعلى رأسها الوجود الإلهى وطبيعة هذا الوجود وعلاقته بالحياة البشرية.
٣ـ قد يكون لعازر هو الذى توقف عند هذه الأيقونة طويلا (الناقد).

كتابة على الكتابة
صخور السماء: صخور الروح

إدوار الخراط

عندما أنظر إلى روايتى "صخور السماء"، الآن، وقد فرغت من كتابتها (هل أفرغ أبدًا من كتابتها؟) فلعلنى أراها تقع فى بؤرة مركزية من تجربتى فى الكتابة. ثم بؤر أخرى بالطبع لعلها لا تقل "مركزية" (هل يعنى ذلك أن كتابتى متعددة المركزيات؟) منها، كما هو واضح، ثلاثية: رامة والتنين، الزمن الآخر، يقين العطش. أو ثلاثية الاسكندرية: ترابها زعفران، يا بنات اسكندرية، اسكندريتى. أو ثلاثية: رقرقة الأحلام الملحية، أبنية متطايرة، حريق الأخيلة أو - أخيرًا - رباعية: اختناقات العشق والصباح، مخلوقات الأشواق الطائرة، أمواج الليالى، اختراقات الهوى والتهلكة.

هل من المهم حقًا أن "صخور السماء" ظلت تشغلنى تقريبًا منذ أن تكون لدى ما يمكن أن أسميه الوعى القصّى؟ ولكنى منذ نحو خمسين عامًا - فقط - بدأت الإعداد الفعلى لأرشيف الرواية الذى تراكم منه ما يكوّن مكتبة كاملة قرأتها طوال السنين ولم أنظر إليها إلا فى النزر اليسير أثناء الكتابة التى استغرقت شهورًا قلائل.

أتصور أن ثمّ بؤرة مركزية فى قلب "صخور السماء" من ناحية أخرى. هى خبرة لا أقول "واقعية" فقط بل هى "خبرة حقيقةٍ". ومثل كل حقيقة - فيما أظن - فهى مراوغة، متعددة الجوانب، متعددة التأويلات.

هى خبرة التعميد، أو ما نسميه عادة التنصير - فى المسيحية - عندما كنت فى السابعة من العمر، ويعرف الأقباط أن أطفالهم يعمدون - عادة - فى سن مبكرة جدًا، فى السنة الأولى أو الثانية على أكثر تقدير، لكن ذلك لم يحدث معى.

كان لى أخ لم أعرفه قط، ولد قبلى بثلاث سنوات، يوم السبت ١٦ يونيو ١٩٢٣ الساعة السادسة مساءً؛ وبعد أن ولدت أنا بأربعة عشر يومًا، مات فى ٣٠ مارس ١٩٢٦ بعد منتصف الليل بنصف ساعة.

وخشيةً من أبى أن أموت أنا أيضًا نذر للملاك ميخائيل، رئيس الملائكة، أن يكون تنصيرى فى ديره بأخميم، حتى لا يلحق بى ملاك الموت. عشت طفولتى الباكرة فى ظل ذلك النذر، ذلك الطقس السحرى. لم يكن السفر من الاسكندرية - حيث ولدت فى غيط العنب - إلى أخميم فى الصعيد الجوانى أمرًا ميسورًا، ظل يؤجل عامًا وراء عام، حتى بلغت السابعة، وقد احتد وعيى مرتقبًا ساعة الخلاص بالتعميد فى دير الملاك ميخائيل.

حتى جاءت الساعة الموعودة وسافرنا إلى أخميم، وإلى دير الملاك ميخائيل، وفى اللحظة التى أغرقتنى فيها مياه الجرن المقدسة لم أشهق ولم أغص بالماء، بل انفتح أمامى أفق لا نهاية لشساعته وسطع علىّ نور باهر لم أر لبهائه وجماله مثيلاً من قبل ولا من بعد: نور غامر بهيج ملأ السماء والأرض، وسمعت رفرفة أجنحة الروح القدس.

ما أريد أن أقوله من هذه الحكاية أننى منذ تلك اللحظة كأنما أريد أن أثبتها - لا أقول أخلدها ولا شيئًا من هذا القبيل - ولكن عمق الخبرة وما قد أسميه إعجازيّتها كانت دائمًا تغلّ يدىّ عن كتابتها، وإن ظلت تراودنى بلا انقطاع.

فيما بعد، عندما برئت من سطوة الأسطورة (هل حقًا برئت منها؟) كان بإمكانى أن أفسر هذه الخبرة تفسيرات "عقلية" أو إن شئت "مادية جدلية" أو "سيكلوجية" وهكذا، لكن هل يقلل ذلك من روع الخبرة وروعتها؟

وبعد أن كنت مضطرم الإيمان محتدم التديّن، فقدت ذلك ـ ولعلنى مازلت أفتقده ـ تحت سطوة أسطورة أخرى وإيمان آخر هو الإيمان بالعقل، ولكنه العقل الذى ينبض بحرارة القلب والحياة دون أن يفقد نأمة من قوامه العقلى الصلب.

لعل أحد الحوافز على كتابة "صخور السماء" هو على وجه الدقة مساءلة هذا الإيمان المزدوج : الإيمان المفقود والمفتقد والإيمان الماثل المخايل الذى لا ملاذ غيره، على هشاشة هذا الملاذ قريبة الصلة جدًا بهشاشة الحياة نفسها.

أسئلة الإيمان تشغل مكانًا أساسيًا فى "صخور السماء"، لكنها تظل أسئلة وليست يقينيات. وأظن أن من يخطىء تلك الروح التى أسميتها "أغنوصية" يخطىء كثيرًا فى تلقى "صخور السماء" ومع ذلك فإن ثم روحًا غنوصية تسرى فى تضاعيف ذلك النصّ الذى يتناقض مع نفسه ويتسق معها فى الوقت ذاته، أليس المأمول دائما أن يكون الفن هو سيد التناقضات، وأن له منطقه الذى يتجاوز المنطق الأرسطى السائر على سننه. تكاد الأغنوصية ـ وهى ضد الإشراق العرفانى اللدنى فى الغنوصية ـ أن تكون فى "صخور السماء" هى نفسها نوعا من الخبرة الصوفية أو السرية، مع أن الأغنوصية يفترض أنها قائمة على عقلانية صلبة، بل هى بالفعل عقلانية واعية تمام الوعى بعقلانيتها.فإذا كانت الدوجما المسيحية تستعصى على هذه الأغنوصية، فلعل ثم شيئين يندرجان تحت أجنحة الغنوصية المرفرفة: هما فتنة الطقوس والرموز الفنية الخصيبة خصوبة لا تكاد تحد، فى السياق القبطى الذى يمتح من ينابيع الأسطورة ـ والطقوس، والرموز ـ المصرية الفرعونية بكل زخمها وثرائها. سحر هذه الرموز الطقوس الأسطورية يلف "صخور السماء"، فيما آمل، بما ينعم خشونتها ويرقق صلابتها، وليست "السماء" هنا إلا سماءً داخلية وإنسانية بالتحديد وإن كانت من غير حدود. وهو ما يفضى بى إلى الأمر الثانى الذى لعله ـ أيضا ـ يشغل مكانا أساسيا فى هذا النص، وهو أن القدسى والأرضى، الإلهى والإنسانى هما واحد بلا انفصال، لا لحظة ولا طرفة عين. ذلك بالطبع هو لب العقيدة الأرثوزكسية المونوفيزية، لكنها فى صخور السماء ـ كما أرجو ـ إنما تأتى فى سياق غير "عقيدى" على الإطلاق.

هل هذه الأرضية أو الخلفية الفكرية تتنافى مع الانسيابية المفترضة فى القص؟ هل"الأفكار" تعطب أو تضير العفوية المزعومة فى السرد الروائى؟ فهذا السرد لايمكن أن يكون "عفويا" أبدًا، فى نهاية التحليل، وإن كان من الممكن أن يكون سطحياً أو هفهافًا أو خفيف الوزن، فلا شأن لى به عندئذ؛ ذلك أننى أتصور ـ بنوع من اليقين ـ أن الروائى الحق ـ أو الفنان الحقّ ـ لا يملك إلا أن يكون فى سعيه هذا البحث الفكرى، أو هذا السؤال الفلسفى، فلعل بعض ما يصيب كثيرًا من الأعمال الروائية الشائعة بالهزال والضمور، بل بالجدب والنضوب، هو هذا بالتأكيد، أى: ذلك التصور المغلوط أن الفن ينزل أو يصعد من أعماق الفنان التى هى بريئة من التفكير العقلى، لأنها ملهمة و"عفوية" و"طبيعية" كما لو كان هناك شق حاسم أو طلاق بائن بين الفن من ناحية، والتفكير وإعمال العقل من ناحية أخرى.

المطلوب من الفن، فى هذا الزعم، أن يكون بريئًا وساذجًا و"شاعريًا" وفِطْريا.. هذا الوهم الذى أصاب كثيرا من إنتاجنا بكثير من الفقر، والهزال، وعدم الكفاءة ـ مجرد عدم الكفاءة ـ وذلك لا تجده عند الفنانين أو الروائيين أو القصاصين الحقيقيين بالذات، ولا عند الشعراء، إن وراء كل شاعر عظيم مفكرا ـ بدون استثناء ـ أيا كان فى كل الحضارات، وفى كل الثقافات سوف تجد أن الشاعر الذى لا يغذى الفكر فنه هو من يسميه النقد بـ"الشاعر الصغير" قد يكون غنائيا فى بضع قصائد محددة لكن ذلك قصاراه. أما الشاعر الكبير فهو ـ بالضرورة ـ مفكر كبير. لا أزعم أنه يكون ـ بالضرورة ـ مكونا تكوينًا فلسفيا ومدربا تدريبا عقليًا.. ولكن هناك هذا الظمأ الذى يغذى النظامين معا: نظام الفكر، ونظام الفن؛ هذا الظمأ إلى المعرفة لابد أن يكون قائمًا، ولهذا أيضا تجد كبار

المفكرين فنانين وشعراء على نحو ما، وبمعنى ما، ففى عملهم هذه الحرارة والإلهام، أو ما نسميه: "مفاجأة الإلهام". المفكرون والفلاسفة يعقلون ذلك - إذا شئت - ويمنطقونه ويضعونه فى نسق فكرى محكم. أما الفنانون والشعراء فيجمحون به عن هوىً واحتدام لكن به وليس بغيره.

ومع ذلك كله - فمن المسلم به - أن الخبرات الحياتية أو خبرة الحياة - بكل ما فيها - هى ينبوع العمل الفنى الذى لا ينضب، لا أعنى مجرد نقل هذه الخبرة الحياتية، أو حتى ترجمتها إلى سرد قصصى، وإنما أعنى وضعها فى سياق آخر، مع إثرائها بشطح الخيال وصنعة الفن، فى الوقت نفسه، فلا يكون العمل الفنى مجرد "سيرة ذاتية" حتى لو كانت سيرة ذاتية مفننة، إذ أن المتخيل قد خامرها حتى النخاع وإن كان فى نهاية الأمر "سيرة ذاتية" بمعنى من المعانى، ولكنه ليس توثيقا لأحداث محددة فى حياة الفنان، وإنما - لعله - أن يكون استخلاصا لعمق التجارب الحياتية الشخصية، والجماعية أيضًا على نحو من الأنحاء، استخلاصا لجوهرها وصياغة جديدة لها، هذا ما أرجو أن يكون قد حدث فى "صخور السماء" أو فى غيرها من كتاباتى الروائية أو الشعرية أيضًا.

"هل إذا كشفت قلبى تنهار علىَّ أعمدة الوجود ويغيض عنى ما فى يدى من نزر العطايا" (صفحة ٢٨٠ من "صخور السماء") أم أن انكشاف القلب تحت نور عقلانيةٍ ما، هو الذى يقيم أعمدة وجود النصّ، ويملأ اليدين بفيض من العطايا؟

من يدرى؟ لعل "صخور السماء" كانت الطريق الذى اختطه نسر الكتابة الجارح نحو سماء داخلية، طريق آمل أن يسير فيه قارئى معى.

ولعل "صخور السماء" إذن هى المسائل - أو الأسئلة - التى حوّم - وما زال يحوّم - هذا النسر حولها طول الوقت - ولعله لن يحط على أية صخرة منها ولن يفرغ أبدًا من نهش كبدها.

فما هى أزمة هذه المسائل، أو هذه الأسئلة أو على الأقل بعضها؟ لعل منها مسألة المسيحية الأرثوذكسية القبطية على التحديد، سؤال عقيدتها يشغل حيزًا أساسيًا فى الرواية، وخاصة مسألة توحد الإنسانى والإلهى، أى تقمص الإله فى الإنسان: فى يسوع المسيح ثم فى كل إنسان، أى بعبارة أخرى تجسد المطلق فى النسبى تجسدًا أبديًا وآنيا لا ينفى عن أيهما خصوصيته وكماله، وربما وجود المطلق - فقط - فى النسبى وليس "خارجه"، ففى فعل "التجسد" وهو حوارية مشهدية سردية طويلة عكوف قصصى مستند إلى خلفية من التأمل على أن الله فى الإنسان، بل ليس فى الإنسان إلا الله - ربما - أو إن الله ليس إلا فى الإنسان، على ما فى ذلك كله من سر لا يفسر ولا يؤول بل ليس "يُقال" أصلاً لأنه وراء نطاق التفكير ونطاق القول، ولا قوام له - فى هذا النص - إلا بإيمان المحبة، وربما المحبة التى هى قوام الإيمان.

فى هذا السياق نجد أن المقدسات فى حياتنا تمتزج أو تتحد بالأرضيات، الروحانيات - بما فى ذلك ممارسات طقوسية - تجد لها مساحة واسعة فى الحياة المادية اليومية، ولعل الفاصل ليس كبيرًا عندنا - وعند هذه الرواية - بين القدْسىّ والدنسّ فى الحد الأقصى، أو بين القدسىّ المتعالى واليومىّ المبذول فى الحد الأدنى.

وما بى حاجة للقول أن القدسىّ هنا ليس دينيًا أو "عقيديًا" فقط، بل هو ليس المسلّمات المتوارثة والسلفية فقط، ومن باب أولى ليس هو المعتقد الدينىّ فقط، بل ربما كان أشمل وأعمق وأدق، فإذا كان جسد الإنسان مباحًا فهو مقدس بالقدر نفسه، وإذا كانت النشوة الجسدانية حسية بامتياز فهى أيضًا صوفية وخبرة سرية روحية بامتياز، فالمطلق هو أساسًا - وبالقصر - نسبىّ وإنسانىّ، وما من ثَمَّ خارج الإنسان إلا هذه النزعة التى تريد أن تخرج عنه فى الوقت نفسه لتتجاوز الشرط الإنسانى، وتفلت من المحدودية الإنسانية، هذا التناقض الذى لا يرتفع ولا يمكن رفعه، بلغة المناطقة، هو تلك العلاقة بين المقدس وغير المقدس، هو صخرة سيزيف الذى لا يمكن رفعها ولا يمكن حطها.

مـن تـلـك الصـخور سؤال الحرية، حرية الإنسان الفرد النابعة عن قيمة الإنسان الفرد ـ كل إنسـان فـرد، كمـا ترسيها المسيحية الأولى التى تنفي الطبقية نفيا تاما فى مقابل الفصل أو التفرقة الأثينية بين المواطن والبربرى، أو بين: الأثينى الحرّ والعبد، والتفرقة الرومانية المماثلة، ثم الفصل العنصـرى مـن أيـام الاسـتعمار الأوروبـى حـتى أيـام الاسـتيطان الصهيونى، مرورا بالتوتاليزيانية السـتالينية أو الآريـة الهتـلرية، لكنها : قيمة الفرد عندى ـ وفى الصخور ـ قيمة مرتبطة بمفهوم لـلعدالة يـتجاوز العدالـة الاجـتماعية إلى ما يتردد فى الرواية أكثر من مرة عن سؤال ماهية ومعنى "العدالـة الكونيـة" أو العدالة الميتافيزيقية، عن ضرورة الشر والمرض والألم والموت، الحرية بالمعنى الأعمق والعدالة بالمعنى المطلق، تلك صخرة الصخور جميعًا: قيمة الإنسان الفرد ـ كل إنسان فرد، عينىّ، غـير متروك فى العموميات المجردة ـ قيمة لا يمكن أن تهدر، وحقه فى الوفاء بإمكانياته الداخـلية مـنها : الـروحية ، والاجـتماعية عـلى السـواء، وهى إمكانيات لا تكاد تحدها حدود، مرتـبطة كلها بقيمة العقل ـ العقل الحار ـ وقبول قيمٍ إنسانية تتجاوز العقل، وإن كانت لا تتجاوز الإنسان ولا تنبع أو تصب خارجه.

هـل فـى الصـخور ، وراء هـذه الخلفية التى توشك أن تكون ميتافيزيقية، مسألة ما يسميه النص، وما أدعوه بالأخلاقية الضرورية، التى لا ترتبط بالثواب أو العقاب، بل هى ضرورة فى حد ذاتها" لا تستند إلى قوة خارجية أو متعدية بل هى مكتفية بذاتها، نابعة من الإنسان نفسه؟ أتصور إذن أن هـذه الأخلاقيـة قد لعبت دورًا كبيرًا ـ إن سلبًا وإن إيجابًا ـ فى هذه الرواية، ولا أظن أن أحـداث القـتل أو المـوت قـد جـاءت اعتباطًا، وكأنما هى إنفاذ لقانون خلقى صارم هو فى الوقت نفسـه معيـار للحياة الإنسانية ـ ولست أعنى بها، بطبيعة الحال، أخلاقية المواضعات الاجتماعية وإن جـاء ذكرها فى الرواية، بطبيعة الحال، ولكننى أعنى منطقة أوليةً من الحياة، ولعلها الحياة عـلى إطلاقهـا وليست حياة الإنسان فقط فى زمن محدد ومكان محدد، بل هى كذلك بالتأكيد إذا نظرنا إلى الحياة فى سلسلتها الواحدة الممتدة من أول المادة غير العضوية حتى احتمالات المستقبل الـذى لا نعـرف لهـا كـنهًا ـ فـىَ هـذه المنطقة الأولية من الحياة تسود قوانين هذه الأخلاقية التى يومـىء إليهـا الـنص، عـلى نحـو يقترب من صوفية الإخاء الإنسانى، بل الكونى، وهـى أخلاقية الـتكافل والقـربى الحمـيمة، أخلاقية حذف الفضول والزيادة والحشو، أخلاقية الانسجام والتناغم بـين الجـزء والجـزء، وبيـنه وبـين الكل الحى، أخلاقية الحرية، والعفوية، والتلقائية التى تضع لنفسـها قانونهـا ـ هى لا غيرها التى تضع قانونها ـ وهو بالطبع قانون الآخرين ـ أخلاقية الصدق وشجاعة قبول ما فى الصدق من إثم وخطيئة وزيغ، قصدًا إلى تعميق الصدق وتجاوز الإثم والخطيئة والـزيغ، ولعـنا نسـتطيع عـلى الفور أن نـرى فـى هـذه الأخلاقية نَسَقا جماليا، ولعل هذا النسقَ الجمالى مندمجٌ بتلك القوانين الأخلاقية.

لعـل فـى هـذا الطـرح الـتقريرى مـا يضـىء السـرد القصصى فى الرواية ولعله أيضًا إحدى "عقائد" النص المطروحة دائمًا للسؤال.

ثـم "صـخور" أخـرى فـى هـذا النص، لعلها واضحة وقوية الحضور، منها مساءلة الشبقية وعلاقاتهـا بالعـنف وارتـباطها ـ أيضًـا ـ بتـلك الأخلاقيـة الضـرورية، ولست بحاجة أن أقول إن "الصخور" (أو الأسـئلة) ليست جزرًا معزولة عن بعضها بعضًا، بل لعلها تُفِضى إلى بعضها بعضًا "هـل نقاء الحب ممكن أم لا مفر من أن تغرقه الأمواج الملوثة؟ لكنها لن تشوبه ولن تضير جوهره، الحـب إذ يقـترن بشـهوات الروح والجسد إنما يحياه مَنْ قال إن الشهوة آثمة ومحرّمة؟ لعل فيها خـيرًا أسمـى مـن كـل أقـوال وأفعـال المترصـنين وسدنة التحريم والتأثيم. لعل فيها بهجة هى فى صميمهـا نشوة لا يمكن أن تغالب. بل تكتسح كل شىء، كل شىء، نشوة فعل الحياة" (ص٢٨١).

أظـن أنـه ليـس فـى "صخور السماء" إثنينية بمعنى وضع الشىء مقابل نقيضه ـ وإن كانت الـرواية لا تطمـح فـى الإجابـة عن هذا التناقض ـ بل إن الروح الأعمق فى النص يميل إلى تغليب جـانب السؤال، ولعل السؤال هو غير الطَرْح "المانوى" الإثنينىّ، أى أن السؤال هو غياب اليقينية التى هى الأساس الجوهرى للطرح الإثنينىّ.

أتصور أن السؤال ظل قائما باستمرار فى "صخور السماء".

أظن أن عمل الفن الحق ليس فى الإجابة ولا فى طرح اليقين مقابل اليقين، وهو ليس بطبيعة الحال تقرير أية قضايا عقلية، أعنى بذلك "التقرير" بل هو صياغتها، حتى لو جاءت فى صيغة تقريرية صياغة فنية، ملتحمة بنسيج سردى أو شعرى التحاقا ليس هو التناغم الكامل ولا هو التنافر الكامل، بل إن عمل الفن ـ وآمل أن يكون ذلك عمل هذه الرواية ـ هو كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصى هذا السؤال، سواء أكانت هذه المتابعة تنصب على مساءلة الكون، والمصير، أم القدر الإنسانى، أم الوضع أم الشرط الإنسانى، وعلاقته بالإلهى، ودلالة الوجود والفناء، وهكذا، أو كانت المساءلة تقع على الأوضاع الاجتماعية، افتقاد العدالة والكرامة الإنسانية وتوكيدهما باستمرار دون إغماض العين عن وجود الشرّ، ميتافيزيقيا، خلقيًا،واجتماعيًا، أم كانت المساءلة تعكف على المعاناة الحميمة للإنسان، مكابدته خبراتٍ تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبعالمه حتى انطفاء هذا الوعى، خبرة الحب والمرأة، والصداقة، أو المعاداة، الخصومات والمؤازرات، خبرة الموت أو تجرع كأس الموت، معاناة الأحياء والقريبين إلى النفس أو سعاداتهم، وما يجرى هذا المجرى من الخبرات التى تشكل لحمة الحياة وسداها. لست أشير إلى تجريدات ومفهومات "عقلية" بل أتكلم عن وقائع أو تجليات للواقع.

أتصور أن السعى إلى وضع هذه المساءلات وضعًا سرديًا وفنيًا هو المسعى الذى جاهدت فى سبيله "صخور السماء"، هو سعىٌ إلى معرفة وإلى جمال ليس أيهما مبذولاً ولا مقررًا، لأن الركون إلى المقرر أو المكرّس أو المسلّم به، والاستنامة إليها، هو الزيف بعينه.

أقول معرفة وأعنى بها معرفة في سياق الفن، هى غير المعرفة فى سياق الفكر وإن كانت تمتّ إليها بصلةٍ وثيقة، فالوسيلة أو الأداة فيهما مختلفة، وأظن بالتالى أن المحتوى فيهما غير متطابق.

أظن أن معرفةً فى الساحة الفنية لا تتأتى إلا عن طريق الخبرة الفنية نفسها، لست أتصور أن "صخور السماء" باعتبارها عملاً فنيًا، هى نتاجٌ منتهٍ، مغلق على ذاته، مدوّر مثل صيغة نهائية محكمة التمام، بل آمل أننى قد ألقيت بها لقارىء أدعوه أن يدخل معى إلى ساحة المشاركة بل إلى ساحة الخلق الجديد مع كل قارىء ومع كل قراءة، ومن هنا ـ فيما أقدّر ـ تجىء "المعانى" (إذا صحت الكلمة) متعددة الطبقات متعددة المستويات قابلة لتعدد التأويلات، ومن ثم فإن كل ما أفعله هنا قد يكون مجرد مقاربة، فما أظن أننى أستطيع اختزال "صخور السماء" إلى عبارات تقريرية أو أن أترجمها ـ بالضبط ـ إلى صياغات فكرية، إنما أنا منذ أن بدأت هذه الخواطر والتأملات أحوم حولها، فإذا دعوت قارئا إلى "صخور السماء" فإنما لأقول له: تعالَ معى، نسأل معًا كيف نسأل، وماذا؟ عَمَّ نسأل. تعالَ معى فى رحلة البحث هذه التى لا تنتهى ـ بطبيعتها ـ إلى خواتيم، إلى نهايات، إلى إغلاق الأبواب. بل تتفتح فيها الأبواب عن أبواب أخرى ـ أو هكذا أرجو ـ وتؤدى الآفاق إلى آفاق أخرى، غير مسبورة، باستمرار.

إذا كانت ثلاثية الاسكندرية فى تقدير أكثر من كاتب هى النص المرفوع إلى الأمّ، بأكثر من المعنى الفرويدىّ الذى هو معقد ومركب وله أكثر من مستوى على أى حالٍ، فإن "صخور السماء" فى تصورى نص مرفوع إلى الأبّ، هل هو "قتلٌ" للأب بالمعنى الذى نجد فيه البدائى "يقتل" الطوطم، أى يستوعبه، أو بمعنى: "هذا جسدى ذبيحة لكم هذا دمى مسكوبًا لكم"، وإذا كانت ثلاثية الإسكندرية هى سؤال الأفق الساجى ـ أو الموّار ـ المفتوح على اللانهايات، أفق البحر والمصير والمجهول، تلك الحافة الهشة القلقة فإن الصخور هى سؤال أخميم، سؤال الصعيد، والصعيد هو رسوخ مصر وشموخها وعظمتها الساحقة، بذرة الحب الصلبة التى لا تنكسر، الوشيجة الحية التى لا تنقطع أبدًا بينى وبين الحياة نفسها، عراقة مصر الضاربة حتى أعمق الأعماق. أرض الأسطورة الراجعة إلى ألف ألف عام، التى لا تموت، العرش الحقيقى الوطيد لآلهتى الحقيقية الوطيدة: النيل حابى فى مطلق جلاله أو وداعته، الشمس رع المحرقة المخصبة فى آن، حوريس الباحث عن العدل، وأوزيريس صاحب الموازين، إيزيس العاشقة الرؤوم، والمسيح

الشهيد المصلوب، والعذراء الإلهية، كلهم معًا، تربة المقدسات وملاذ الأولياء والرهبان وأبناء الحق والشهداء بلا عدد، وهو أيضًا صعيد العنف المركبّ فى صلب نسيج الحياة، صعيد الشهوات الضارية والانتهاكات المكبوتة أو السافرة التى لا تقال. هؤلاء الرجال ـ كالصخور ـ عتاة لا يهتزون، وهاته النسوة ـ كالصخور ـ لهن سطوة ورقة قلب لا تضارع، تحت سفوح جبال الصعيد، يقع ذلك الخط الذى ترسمته "صخور السماء" توسدته أجيال وأجيال من أهلى وناسى عبر الدهور السحيقة حتى الآن، صنعت منه خصوبة الحياة وخلودها ـ على نحو من الأنحاء ـ فى قلبى وحشة الصحراء وخواؤها المخيف المروع. تحت حافة أثقال الصخور. مصر فى "صخور السماء" ليست فيها ـ فيما أرجو ـ رخاوة ولا مجرد طيبة قلب، وإن كان ذلك فيها أيضًا، ليست فيها مسالة ورضىً بالقدر المكتوب ولا مجرد لين جانب، صلابة الصخر ودسامة التربة معًا، لا نهاية الصحراء المشققة وركنُ المأوى تحت النخيل والدوم، سموق أسوار الدير وهشاشة المصلى المفروش بالحصير على ضفة النيل (حتى لو لم يأتِ مشهديًا فهو كامن فى خبيئة النص) الخالد العَرَضى معًا، الأبد واللحظة الهاربة معًا، نشوات الحس وابتهالات القلب الممزق معًا، وقبول الموت ـ هو استشهاد ـ فى انسحاق العشق وكبريائه معًا، فى أخميم بلد الإله مين، إله الخصوبة، إله الإيروطيقية، بانوبوليس مدينة بان الإغريقى إله الموسيقى والعربدة وأصل الكوّن معًا.

أتساءل أحيانًا: هل الضوء اللانهائى الذى رأيته وغمر النص على جُرن المعمودية، فى دير الملاك ميخائيل على جبل أخميم الشرقى، ليس إلا الضوء الذى فى داخلى، وهل استضاء به النص؟

فى "صخور السماء" أسئلة عن الزمن واللازمنية، أسئلة عن الشعر، وعن أنه ليس للجسد ـ ولا للموت ـ لغة، ومع ذلك فإن اللغة هى التى تراود تلك الساحات التى هى منطقة العماء حتى ليكاد الشعر بذاته أن يكون خبرة حسية روحية معًا ـ كالعشق ـ لكنه بما أنه "ينقال" يظل فى أسر أنه "يكاد"، ولا يستحيل إلى تماهٍ كامل أو ذوبان تامٍ فى الخبرة ومع الخبرة، لكنه على أى حال يتخطى حدود ساحة اللغة ويكسر محدوديتها، ويكّاد.. يكاد يكسبها ثراء الخبرة التى لا تنقال. أليس ذلك كله صخرة غير قابلة للكسر من "صخور السماء"؟ (ص٣٣).

هل انكسرت محدودية اللغة فى هذه الرواية؟

وهل انكسرت محدودية ، وصرامة تسلسل الزمن؟

أقدّر أن المونولوج الداخلى الذى يكوّن صلب هذه الرواية ـ وإنْ تحت قناع أو حتى حقيقة الحوارية ـ إنما هو ترجمة روائية لأنّ وعى النصّ بذاته ـ مثله فى ذلك مثل وعى "الإنسان" بذاته وبالآخرين معًا ـ هو حقيقة أولية جذريّة لاشك فيها، حقيقة لعلها تتجاوز الكوجيتو الديكارتى، وإن كانت تشتمل عليه.

هل تيار الوعى إذن ـ هنا وفى غير ذلك من كتاباتى ـ لا يقتضى فقط تداخل الماضى والحاضر والمستقبل، بل ينفى مقولة Category الزمن نفسها، أى أنه مقاربة نوع من اللازمنية قد نجد شيئًا شبيهًا بها فى الحلم، وفى نطاق ما تحت الوعى، كأن النص لا يدور فى سياق الزمن المتعارف عليه، بل إن له سياقًا زمنيًا لا يعترف ـ أولاً ـ بانقضاء الزمن، أى بدثور الماضى، الماضى هنا حاضر دائم الراهنية، كما لا يعترف هذا النص بأن ثم فى المستقبل زمنًا لم يحدث بعد، لا يعترف أو لا يعرف هذا السياق أصلاً، الزمن عنده لحظة متجددة أبداً، هو حاضر أبداً، وللمفارقة فهو إذن ليس حاضرًا (لأن الحاضر لابد أن يكون له ماض، ذلك كله منتفٍ من الأصل) هو إذن خارج السياق المتسلسل، من هنا تأتى اللازمنية" كما يأتى انّصهار الزمان والمكان والوعى بهما فى وحدة حياة نصّية ليس لها موقع زمنى. ومن ثم يأتى سؤال الصيغة الحوارية ـ حتى لو كانت حوارًا مع الذات، هل هذه الحوارية التى تدخل أحيانًا فى صلب السردية تؤتى أثرًا ضروريًا يخلخل من صرامة الوعى بالذات ويعدل من خصيصتها الحميمة؟ هل هى تشير إلى وجود "الآخر" وتؤكده. الآخر أيضًا ليس واحدًا ولا هو قالبىٌ مُصمت وعام، بل ثمّ صور لا تكاد تُحد للآخر، كلها تشير إلى حقيقة أخرى بدائية وجذرية لاشك فيها أيضًا، حقيقة لا تحتاج معرفتها إلى برهان

خارجى، حقيقة أن هناك "الآخر" أو تجليات توشك أن تكون لا نهائية للآخر، حتى لو كان "الآخر" مستنبطًا فى الذات، فهل ثم وجود للذات مغلقةً على نفسها، نقية من شوْب أو من خصب وجودِ آخر"؟

أليست هذه - أيضًا - صخرة من صخور السماء: صخور الروح لا تنكسر؟

فى سياق آخر فإن "الرسائل" التى تُنقِّط السريان السردى للرواية لا تمثل فقط شريانًا دراميًا مضفورًا بالسرد - فيما أرجو - بل لعلها أيضًا تدخل إلى الرواية عنصر "القضايا الصغرى" - إذا صح التعبير - فى مقابل "القضايا الكبرى" - إذا صحّ التعبير مرة أخرى - وهى بطبيعة الحال ليست "صغرى" بمعنى أنها قليلة الأهمية، بل فقط بمعنى أنها هموم ومشاغل وأحداث الحياة اليومية، الأرضية والتفاصيل "العادية" (هل ثم شىء عادىّ إذا مسته عصا الفنّ السحرية؟ إن كانت قد مسّته!) بل من باب أولى هل ثم شىء "عادى" مبتذل، غير مهمّ، على الإطلاق؟ أتصور أن كل شىء، وأىّ شىء، مهما كانت "عاديّته" أو بتقييم خلقى مضمر "تفاهته" هو فى حد ذاته له جسامته وخطره وقيمته وفقًا لموقعه فى سياق الحياة، أو سياق الفن.

فهل هذه المسألة - أيضًا - صخرة من صخور سماءٍ داخلية متوهجة بشَفقٍ لا ينطفىء؟

النقد التطبيقى

الهاتف الإلهى وحدس الشاعر
محمد عبد الله الجعيدى

السرد المكتنز
نحو تحليل ثقافى للسرد
أيمن بكر

نزعة أدونيس الإنسانية
استعارة شعرية مضللة
محمد خلاف

محتوى الشكل فى الرواية المصرية
علاء الديب نموذجًا
محمد حسن عبد الحافظ

الهاتف الإلهى وحدس الشاعر

محمد عبد الله الجعيدى

حول الصياغات المختلفة للتجربة الدينية وتجسداتها المتعددة فى التاريخ والواقع، يدور جزء كبير من شعر الأب إرنستو كاردينال عامة وديوانه "هاتف إلهى فوق مانجوا" خاصة، وحول هذه القضية أيضًا، يدور مقال "الشاعر النيكاراجوى ليونيل روجاما".

ففى مدينة غرناطة (نيكاراجوا)، ولد الشاعر إرنستو كاردينال سنة ١٩٢٥ لأسرة معروفة فى عالم الشعر والفكر، أنهى المرحلة الأولى من دراسته فى نيكاراجوا، ثم توجه إلى المكسيك فواصل دراسته الجامعية، وحصل على درجة الماجستير فى الآداب حول موضوع "الشعر النيكاراجوى الجديد". وفى سنة ١٩٤٩ نراه يواصل دراسته فى جامعة كولمبيا بنيويورك ويتخصص فى الأدب الأمريكى الشمالى ويدرس الإنجليزية بعمق فيتأثر بشعر عزرا باوند تأثرا كبيرا، وفى عام ١٩٤٩ نفسه، أصدر أول مجموعة من قصائده المختارة تحت عنوان "الشعر النيكاراجوى الجديد". وفى سنة ١٩٥١ يعود إلى نيكاراجوا فيكتب أعمالاً من بينها قصيدته "المضيق المريب" وقصيدته "هجائيات" التى بسببها أصبح مطلوبًا لدى السُلطة. فاضطر إلى الاختفاء وشارك فى الإعداد لثورة ١٩٥٤:

ويكشف سوموثا مخطط الثورة قبل انفجارها فتقع الكارثة على رأس نيكاراجوا عامة وعلى رأس من اشتبه فى اشتراكه فى المحاولة خاصة، وينجو إرنستو كاردينال بأعجوبة ويمعن فى الاختفاء عن أنظار السلطة، وفى مخبئه يكتب قصيدته الشهيرة "ساعة الصفر" التى يصف فيها آثار تلك الكارثة:

فى إبريل تجف الحقول فى نيكاراجوا
إنه شهر الحرائق فى المزارع
شهر الحر
مرابع الماشية مغطاة بالجمر
والربى كلون الفحم
... ...
فى إبريل قتلوهم
أنا كنتُ معهم فى تمرد إبريل
وتعلمتُ الضرب على الرشاش "رايسنغ"

- ويصف الطريقة التى عومل بها معتقلو المحاولة الثورية، التى لم يُكتب لها النجاح هذه المرة فى سجون سوموثا:

كانت كلاب السجن تنبح أسفًا.
وجيران الثكنات كانوا يسمعون الصرخات.
فى البداية صرخة واحدة فى منتصف الليل
ثم مزيد من الصرخات.. مزيد من الصرخات
ثم صمت .. ثم إطلاق نار.
رصاصة واحدة ثم سكون آخر.
وسيارة إسعاف ...

وفى سنة ١٩٥٧ يلتحق شاعرنا برهبانية جيتسيمانى (الولايات المتحدة الأمريكية) فيستفيد كثيرًا من تجربة شاعرها التقدمى توماس ميرتون.

ولكنه سرعـــان ما يترك هـذه الرهبانية إلى رهبانية بندكتينية فى كيرنافاكا (المكسيك) وعن

تجربته فى جيتسيمانى يصدر كتاباً يحمل الاسم نفسه. وفى هذا الكتاب يجعل من الحب محورًا للحياة.

في علم أحياء الأرض
رأيت تطورًا جديدًا
لحنًا جديدًا
كل كواكب الأحياء الأخرى
سمعت الأرض تغنى
أغنية حب.

وفى سنة ١٩٦٥ يعود إلى نيكاراجوا قسيسًا لجزيرة "مانكارون" الواقعة فى بحيرة نيكاراجوا الكبرى، وفى الجزيرة يعيش حياة متقشفة ويساعد الفلاحين والصيادين فى شئونهم المعيشية، ومن هذه الجزيرة يرسل قصائده ومقالاته للصحف المحلية والعالمية، وقد تميزت هذه الفترة بغزارة الإنتاج وتنوع الموضوعات فى شعره.

وفى سنة ١٩٧٢ يهز مانجوا زلزال فيدمرها تدميرًا يكاد يكون كاملاً، ومن هذه التجربة يستوحى كاردينال قصيدته "هاتف إلهى فوق مانجوا" (Oraculo Sobre Managua)، حيث يعتبر ذلك الحدث بمثابة هاتف إلهى موجه للبشر، بأن هناك فسادًا يجرى على هذه الأرض يذهب ضحيته أناس أبرياء وأن الله عن قريب سيقتلع هذا الفساد المتمثل فى جبروت عائلة سوموثا الحاكمة وفى هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية على نيكاراجوا، والقصيدة تغص بالاقتباسات من الكتاب المقدس، حيث نجد الشاعر يتناول مادته فيصبها فى قالب عصرى جديد لكى يعبر عن حادثة الزلزال، فهو فى هذه القصيدة يعود إلى الله من خلال الكتاب المقدس ليستفسر منه عن معنى حدوث الزلزال وعن مستقبل الأوضاع فى نيكاراجوا حيث يزول الطغاة ويتحقق الحكم الديمقراطى الشعبى وتبعث الحياة فى مانجوا بعد أن عاشت تجربة الزلزال الأليمة التى هى عند كاردينال مظهر من مظاهر الوجود السوموثى اليانكى:

مملكة الله قريبة
مدينة الرفاق الجماعية
فقط، الأموات يبعثون
ومرة أخرى توجد آثار:
فمسيرة الحج لم تنته بعد.
كنيسة المستقبل ستكون
كنيسة ثوار فقط
إنسان جديد
عصر جديد .
وطن جديد.
مدينة دون طبقات
مدينة حرة
حيث الله كامن فى كل شىء

وبعد ذلك يبدأ كاردينال فى تقوية علاقاته بالمناضلين التقدميين فى العالم، فيزور كوبا عدة مرات، وفى السنوات الأخيرة يعمل ممثلاً لحركة التحرير الوطنى الساندينية فى أوروبا وأمريكا اللاتينية حتى تحقق الثورة أهدافها ويسقط النير السوموثى عن كاهل الشعب النيكاراجوى فى صيف ١٩٧٩.

والحقيقة أن موضوع الربط بين الدين والدنيا هو من الأهمية بمكان فى شعر رجل قسيس كإرنستو كاردينال، وهذا ماجعل "الشاعر ليونيل روجاما" فى مقالته: [1] "الإنسان و ربه" التى نقدم ترجمتها يعالج هذا الموضوع:

"كلنا نسمع أن النحّاتين يذهبون إلى الجبال والأنهار ليبحثوا عن حجارة ذات شكل مناسب بصورة تلقائية إلى حد ما. وبتهذيب هذه الحجارة وتركيبها مع حجارة أخرى يتم العثور عليها نحصل على عمل فنى رائع وعظيم".

وإرنستو كاردينال فى حياته راح يستمع لجمل وعبارات عفوية، وربما كانت عامية، وإعلانات وبراهين علمية وكلمات بذيئة وصرخات حرب قديمة وشواهد من الإنجيل. وبإضافة بعض اللمسات الإبداعية إليها راح يُخْرِج لنا قصائد رفيعة المستوى، تطير شهرتها فى أمريكا اللاتينية المعاصرة.

ومع ذلك، يبدو لنا، نحن الذين تابعنا مسيرة إرنستو كاردينال عن قرب، رغم أننا لا نُعد أنفسنا من المكتشفين لا فى الأدب ولا فى النقد الأدبى، أنَّنا تفاءَلنا بأكثر أعمال إرنستو كاردينال حداثة وسررنا به، وهو ما نود تقديمه الآن. بإبداء بعض الملاحظات التى يمكنها أن تضىء الطريق للقارىء عند بعض منعطفات القصيدة أو تجعله يكتشف مستويات الرمزية التى يمكن أن تمر به دون أن يلاحظها، لأن هذا العمل ليس مجرد قصيدة فحسب.

ربما كانوا كثيرين أولئك الذين قرأوا "هاتف إلهى فوق مانجوا" وعرفوا إرنستو كاردينال من خلال عَمَلَيْهِ السابقين "مزامير" "وحياة فى الحب"[2]. وهى أكثر أعماله الشعرية شهرة وانتشارًا فى مجتمعنا، فمنذ أشهر قليلة كانت قد وصلتنا رسالة من تشيلى وفيها يقول رفيق مجرب فى النضال الثورى: "إن إرنستو كاردينال صاحب المزامير لاينتمى بشىء إلى إرنستو كاردينال صاحب حياة فى الحب"، فقد كان يبدو لكاتب الرسالة أن "حياة فى الحب" روحانية فكرية مغرقة فى التاريخ. وفى رسالة أخرى بعثها قارئ تشيلى أيضًا أقل التصاقا بالتنظيمات السياسية ولكنه يضحى فى سبيل الحب بصورة لا تقل عن تضحية الآخر فى سبيل السياسة، يكتب رسالته بعبارات مماثلة للعبارات الواردة فى الرسالة الأولى، ولكنها عبارات متحمسة "لحياة فى الحب" ويرى أن "المزامير" مفرطة فى العنف وانتقامية عصبية.

لقد كان ينقصنا " هاتف إلهى فوق مانجوا " لكى نلتقط الخيط الرفيع والعميق الذى يمتد بين التجربة الشخصية وكينونة العمل الأدبى عند إرنستو كاردينال، للعثور على هذا البعد بغنائيته العميقة، وللعثور على الله من خلال الطبيعة والحب المطلق؛إنها حياة الحب بأكثر أبعادها أسطورية للوصول لله من خلال التاريخ وسياسية التحرير التى تسود "المزامير".

ومن البدهى الآن أن نترك جانبًا عامل الزمن والظروف التى فيها كُتبت هاتان القصيدتانِ (مزامير وحياة فى الحب)، وبدهى أيضًا أن ندرس فيما بعد هاتين القصيدتين فى دراسة أكثر عمقا وتفصيلا، لنشير الآن إلى مسألتين حيويتين واضحتين جدا فى المطولة " هاتف إلهى فوق مانجوا". الأولى: "مسألة عقيدة" حفزت المتكلمين كثيراً فى الأيام الأخيرة على التفكير؛ لأنها قضية حيوية بالنسبة لكثير من المسيحيين: إنها مسألة وجود الله فى الطبيعة والمحبة، وكثيراً ما تكون صورة هذا الإله معارضة تقريبًا لصورة الإله القابع فى الأعمال التاريخية الحالية فى أمريكا اللاتينية والعالم أجمع، وأحيانًا يبدو هذا التعارض وكأنه لا يؤدى إلى مخرج، الأمر الذى أدهش الدارسين والصحافيين فى هافانا.

وفى قصيدته "إلى رجال المستقبل"، طرح بيرتولت برخت، منذ سنوات، مايمكن أن نرى فيه لغزًا ومأساةٍ لهذه الازدواجية:

حقا، إننى أعيش عصورًا مظلمة
حمقاءُ هى الكلمة الحرّة
جبهة ملساء تكشف عن تَبَلُّدِ الإحساس
والذى يضحك فلأنه لم يسمع بعد
بالخبر الرهيب

لم يصله بعد.
أى زمن هذا الذى يكاد
الحديث فيه عن الأشجار
يصبح جريمة.
لأنه يفرض الصمت
على خيانات كثيرة[٣].

فى " هاتف إلهى فوق مانجوا " يمكن ملاحظة المزج الناجح إلى حد كبير بين هذين العنصرين، أو هذا العنصر الواحد عبر مسالك واضحة، كى يتلقى كلمة الله ويقول عنه شيئًا. حيث يقول فى واحد من أمثلة عديدة ترد فى القصيدة:

كما قال ماو
التطور يكون وثبًا
التطور هو ثورة
الثورة ليست وهمًا
الجدجد ينسج حوله بيتًا جديدًا
يخرج منه بأجنحة ملونة
بها يحلق فى السماء
يا ليونيل روجاما مثقب الجسد
حُملت إلى مثواك الأخير
وقالت وسائل الإعلام
إنك كنت ملطخًا بالدم والطين
كنت الضوء فى نهاية النفق.
ولِمَ يتسع العالم،
لِمَن يتسع العالم وفى
كل ثانية تنمو الزهرة أكثر؟
ألف سنة من ضوء تمر
كقبلة خاطفة
(والعكس بالعكس)
والثورة من فِعل التطور نفسه

فى هذا المقطع القصير، ومع الأخذ فى الاعتبار دائمًا القصيدة ككل فإن خوان دى لا كِروث وتيلهارد دى شاردن وفدائيين مثل ليونيل روجاما ورجال آخرين كثر كانوا يبدون على شبه اختلاف فيما بينهم. كل هؤلاء نجدهم فى القصيدة بصورة واضحة أو مُقَنَّعَة، فالكون ملىء بالآيات التى يمكنها أنتدلنا على الله، ومع هذا فالعالم متطور والله نقطة النهاية التى نصل إليها إذا عرفنا مقدار أنفسنا حقّ المعرفة، وأدركنا معنى التطور ذى القفزات القوية والمخاضات المؤلمة العسيرة. فالثورة الاشتراكية هى طريق العطاء المتواصل. وكل هذا يمكننا أن نلتمسه فى الطبيعة وفى حياة العاشقين وفى النضال من أجل مجتمع دون طبقات: فموت الفدائى هو وسيلة للتعبير عن الحب الإلهى:

فليكن الشعراء محرِّضين
والعشّاق محرِّضين

وفى القصيدة نفسها نقرأ أيضًا:

الأشعار فى الورود ليست بورجوازية
ولا الورود بورجوازية.
الثورة أيضًا ستزرعها
نعم. نَتَحَدَّثُ عن
توزيع الورود
وعن توزيع الشعر.

يد هجائيات الحب تقبض على بندقية (مادثن)[4].

وثمة ما يميز شاعرنا على الدوام بصورة واضحة،: إنه التناص الخلاق للحقائق والتصورات المأخوذة من علوم الأرض والأحياء والطبيعة والتاريخ ومن أخبار الصحافة والإعلام والإعلانات .. إلخ، لكي يقول لنا بأسلوب شعرى. وهل من طريقة أخرى لأن يقول شيئًا عن العقيدة والتصوف دون أن يترك جانبًا ،وإلى الأبدًا، البعد السياسى لأى حقيقة، ودون أن يترك جانبًا الواقع الحالى للثورة فى أمريكا اللاتينية. ولكن هذا " هاتف إلهى فوق مانجوا " يعتبر بمثابة كلمة سماوية أوحى بها لنبى عن مصير مانجوا ومصير العالم: كلمة كاملة جداً فى مضمونها وشكلها: كلمة نجد فيها كل ما يهم حياة الإنسان فى هذه الأيام.

وبالتحديد فإن حادثة الزلزال الذى اجتاح مانجوا ليلة الثانى والعشرين من ديسمبر سنة اثنتين وسبعين وتسعمائة وألف، قد أوحت لإرنستو كاردينال أن يعطينا ببداهة وأسلوب تنبؤى بالفعل، وعلى طريقة كبار الفنانين رأيه فى العالم الذى يحيطه، وفيه يعيش، وبالتحديد عالم مانجوا وما حولها. يعطينا رؤيته ونظرته لطلابها فى المدرسة الإكليريكية، ونظرته لأحيائها البائسة، لحكامها، وحاناتها، وشوارعها، ومطراناتها وإعلاناتها .. إلخ. هذا العالم ذو التاريخ العريق الذى يعود إلى ملايين السنين هو اليوم فى مرحلة الثورة أو مرحلة ما قبل الثورة نحو الاشتراكية. حيث سيواصل تاريخ هذا الشعب تقدمه الذى قد يستمر أيضًا ملايين السنين .. حتى اليوم الآخر، يوم يعود المسيح المنتظر :

مملكة الله قريبة
مدينة الرفاق الجماعية
فقط . الأموات يُبْعثون
ومرة أخرى توجد آثار:
فمسيرة الحج لم تنته بعد .

هذا الانتشار التاريخى العظيم الذى ليس بالضرورة أن يكون تاريخ ملايين السنين، ولكن لأنه مركز فى أعمال تعطى التاريخ الحالى دفعة جديدة نحو الأمام؛ إنها رؤية التاريخ التى تؤكد بأنها رؤية نبي، لأن فيها تظهر بحيوية الكثير من التراكيب المتماسكة الوضاءَة، حيث إن أتباعًا أو مجموعات من الأتباع، وخاصة المسيحيين منهم، يبحثون عنها، ويستحضرونها بألم خلال نضالهم الثورى وفى تفكيرهم النظرى .. فهى تراكيب تجمع بين مظهرى الواقع والعمل النضالى اللذين من ناحية يظهران جليّين لا سبيل للاستغناء عنهما وفى الوقت نفسه يبدوان وكأنهما متعارضان ومتناقضان تقريبًا مع نفسيهما، وكنا قد تعرضنا لأحد هذه التراكيب فيما سبق باختصار، والآن نود أن نفصل القول أكثر فى بعض المظاهر الأخرى، حتى لو كان ذلك بصورة موجزة. ونحن على أى حال لا نحاول الغوص فى أعماق القصيدة أو تكملتها كما لو كانت بحاجة إلى الشرح، ولكن المقصود ببساطة أن نشير إلى "محاسنها" و"فضائلها" كما تلقيناها.

ففى " هاتف إلهى فوق مانجوا " وطابعها الأدبى يمكننا أن نقول دون تردد: و"من كان ذا سَمْع فليسمع" لأن القصيدة تحتوى على قدر كبير من الإنجيل والكثير من الأخبار السارة. وسنحاول هنا تقديم بعض ما التقطناه من هذه الأخبار.

إننا نكاد نضيق ذرعًا بمناقشات ودراسات حول موضوع "تبديل الأشخاص وتبديل التراكيب" إذًا ما هو المهم؟ وعما يجب أن نبحث فى المقام الأول، وهل سيأتى أحدهما من الآخر؟ لنقرأ من هذا المنظور أبياتًا لشاعرنا:

قلتُ يا تشى بينما كنْتُ أتناول
القهوة فى مقهى الهند
أو فى نُزُل سانتا كروث:
إن الثورة الداخلية والأخرى شيء واحد
(العالم والقلب شيء واحد
أو كما لو كانت تكمن فى الخلايا
أفلاك الكون
أقلب الإنسان لا الهياكل؟

أتغيير الضمير لا تحويل العالم؟
مدينة دون طبقات
مدينة حرة
حيث الله كامن فى كل شىء)

إن طالب المدرسة الإكليريكية، الفدائى صاحب قصيدة " هاتف إلهى فوق مانجوا " يحمل فى دمه الثائر النازف نورًا وضاءً مع أنه مؤلم، يمهد لهذا السؤال ويجيب عليه: "أشخاص أم تراكيب؟" وهو سؤال يصبح تقليديًا فى الجدلية الثورية. وقد قال تشى جيفارا "دعنى أقل لك إن خطر الموت شىء مُضحك، إن الثورى الحقيقى مقود بمشاعر سامية من الحب، ويستحيل التفكير فى ثورى أصيل دون اعتبار لهذه الخاصية"[٥] وإرنستو كاردينال فى قصيدتنا هذه يستشهد، كما يستشهد فى قصائد غيرها تتوجب قراءتها كهاتف إلهى يُنْذِرُ بمصير مانجوا، وهاتف يضيف مزيدًا من الشواهد، على مقولة تشى هذه[٦]:

كما قالت لى الفتاة الكوبية:
"الثورة هى قبل كل شىء
مسألة حب".

إننا فى معترك ما يمكن أن نسميه بالتصوف الثورى الذى هو فى الوقت نفسه نبوءَة ثورية. فالمصطلحات الصوفية والتنبؤية تشكل أهمية كبرى بالنسبة لكل ثورى مسيحى كان أم غير مسيحى، ولو أنها عند المسيحى تكتسب طوابع خاصة بسبب سقوطها المستمر فى جدلية الموت والحياة، الموروثة عن السيد المسيح.

هذا التصوف الثورى الكامل حاضرٌ فى القصيدة كلها فى صورة تعبيرات يُلاحظ فيها أنَّ ثمة تركيبات تكاد تبدو متعارضة، وتظهر بالضرورة وتستعجل بحيوية ثورية فائقة، وهى تركيبات لا تتكون من مجرد عملية تجميع أو تراكمُ سطحية حالفها الحظ، ولكنها تأتت من إبداع شخصى تشكل فى الأتون الثورى. حيث تتقدم التراكيب وتنصهر فى ذلك الأتون المتمثل فى التضحية الحقيقية من أجل الآخرين.

وفى هذا النهج نفسه تكمن الإشكالية التى لا تزال دون حل فى حياة كثير من المناضلين، إنها إشكالية العلاقة بين نكران الذات والنضال السياسى من ناحية، وبين التقشف فى المعاش عن كل النِّعم المادية مملوكة كانت، أم مستفادا منها، من ناحية أخرى، وثمة عنصر آخر صعب التطبيق من الناحية العملية، إذا ما توجب علينا أن نهتم بحياة الكثيرين من المناضلين الثوريين الذين نعرفهم وخاصة القادة، ففعالية الثورة كبر مستواها أم صغر تطالبنا غالبًا بأن نطرح، بصدق أكبر، هذا الموضوع الذى يبدو شبه محرم فى مجالات ثورية كثيرة وفى ذلك يقول شاعرنا:

التشي جيفارا أصرَّ على العودة
إلى هابانا هذا المساء
والطيّار يرفض الإقلاع لرداءة الطقس
وتشي ما كان باستطاعته
دفع أجرة الفندق، عنه وعن مدعويه
(وكان تشي مديرًا لمصرف كوبا)

إنه جهد ومعاناة الذين تحت ظرف ما يُرغمون على حياة هادئة وبسيطة ذات مشاغل ثانوية جدًا متقبلين وشاكرين اهتمام الآخرين فحسب، إذ ليس باستطاعة أحد أن يظل خارج الصف التقدمى الثورى العالمى الذى يواصل المسيرة متجاوزًا كل المتناقضات والعقبات. وهنا نرى مرة أخرى إرنستو كاردينال مُريدًا متحمسًا للتطور ولفكر تيلهارد دى تشاردين:

فكلنا نخشى عبء التنظيم والنضال الذى يتطلب تغييرًا حقيقيًا وفعالاً نحو الاشتراكية، ويتطلب تغييرًا يؤدى إلى تجاهل الناس البسطاء العاديين الذين لا تشملهم الخطة السياسية مباشرة، وأكثر ما نخشاه أن يُتْرك هؤلاء الأشخاص الذين لاتستطيع حياتهم أن تتقبل تعقيد

التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتحمس لها على كل المستويات، يلتمسون نظرية لتحقيق نصر جديد للثورة الحقيقية:

الهنو لورنثو قضي ثلاثين عامًا فى مطبخ دير
تكون الثورة أحيانًا روتينية
دون مجد.
يوم كنتَ خادمًا للكنيسة
فى مستشفى المجانين:
المجانين خائفون
والقدّاس تفوح منه رائحة الخراء.

ونعنى بذلك تكامل كل ما هو إيجابى وإنسانى - بالرغم من أنه لا يزال حتى الآن يتحقق أحيانًا بشكل معقول - فى ذلك العالم الجديد الذى يسير نحوه نضالنا. ولكن، يتوجب علينا فى الوقت نفسه التحوط من الإفراط فى التحليلات العلمية للواقع التاريخى وفهمه بكل تعقيده الجدلى:

أن تكون النقود مصدرًا للنقود
ذلك هو الإثم الكبير
ملكية جماعية لوسائل الإنتاج والتوزيع
... ...
تاجر يقول: إننا هنا لخدمة الزبون
أن يدخل جملٌ من ثقب إبرة
أسهل من التطور عن طريق
المصرف الأمريكى الدولى للتطور.

لقد أخذ على إرنستو كاردينال أنه عفوى ومتفائل وتسطيحى فى رؤيته للتطور التاريخى، وحُكْم الله عليه. وكثيرون هم الذين لايغفرون لكاردينال قوله: "إن المجوسى كان شيوعيًا"، وفى قصيدتنا نرى أن تحليله للواقع ينأى بنفسه عن الاهتداء بالعِلم الماركسى ومفاهيمه، ويعوض ذلك برؤيا نبوية أوسع أفقًا وأكثر أصالة، وهكذا بعد الزلزال يأتى السؤال:

شروط مناسبة.
لماذا؟
(علامة استفهام).
بالزلزال تغرق
الرأسمالية أكثر
فى الرأسمالية.

والآن بَقِيَتْ خطوة أخرى، ثمة شىء فى القصيدة لا يزال يشوبه الغموض. فأمام كارثة طبيعية مثل كارثة الزلزال تتفتح للتبصّر أبواب الإحساس بالحياة وبالعالم، وتتفتح السماوات السبع؛ فتصبح المقارنة ممكنة ويصبح بناء الجسور بين عصور التاريخ ممكنا؛ وتصبح إزالة القشور الخارجية التى تشكل النسيج الحالى للواقع فى أمريكا اللاتينية أيضا ممكنا .. وتتراءى عصور ما قبل التاريخ القديم وتتراءى العصور التى ستأتى، ولكن لكون شاعرنا رجل عقيدة فإنه مراع للممارسات والمظاهر الدينية عند الناس العفويين البسطاء، الذين لايُعرف عنهم أكثر من أنهم كانوا مع الله فى فقرهم، لذلك لا نشك فى أن يرى كاردينال فى الزلزال الذى اجتاح مانجوا علامة على وجود الخالق وأن يعبّر عنه بتناص أصيل من الكتاب المقدس والشعب: ويستوحى منهما صورة حتى الآن لم يستوحها أحد:

ولكن
"أيمكن أن تقع كارثة فى مدينة
لايحكمها يهودا؟"

فى بعض الأحيان يُسمع التناص الذى يكاد يكون حرفيًا فى مطابقته لتنبؤات الكتاب المقدس، ببساطتها المأساوية المبشرة بالعدالة الإلهية، ولكن العلامة لن يتلقاها الناس جميعا كما لن يستجيب الناس جميعا للنبى، وبهذا سيستمر صراع الطبقات:

طريقتان لرؤية الطاعون
وجهة نظر مصر
ووجهة نظر العبريين

إن الصيغة الهامة والبارزة هى مايجسدها أمل الثورى المسيحى الذى يمكن تلخيصه فى كلمتين اثنتين، ليصبح ما دونهما من كلام فضلة إنه أمل حاضر فى كل لحظة من لحظات القصيدة، يتراءى هناك حيث يبدو الشاعر القسيس وكأنه يحتفل بتغنيه بالإكليريكية. ويتحدث عن الشعار الكبير: لا حب يضيع على الأرض؛ موت العاشق بعث حقيقى؛ كل مثل إنسانى سيظل رائدًا فى المدينة الجديدة، مدينة المسيح:

موتك أو قل بَعثُك
لن نبك هذه الأنقاض
بل سنبكى البشر
الموت مع الجسد يولد
ومع الجسد يموت
الموت مصير الإنسان
"طابع" ألم
لكى يكون بعث
لابد من الموت.

ودون شك فإن من الملاحظات السائدة فيما تتضمنه القصيدة من سرد، ملاحظة العنف، عنف فى كل الصيغ المتكررة التى تظهر فى عالمنا اليوم. وهى صور ضاغطة أو محررة رادعة. لماذا على طول صفحات "هاتف إلهى فوق مانجوا" لانجد حتى كلمة واحدة عن موضوع ذلك الجدل المتعلق بإمكانية مشاركة المسيحى فى العنف التحررى أو عدم إمكانية ذلك؟ وفى حالة الإمكانية كيف يكون ذلك؟ أيكون ذلك لأن إرنستو كاردينال قد جربها وأثبت أنها مسألة مزيفة وثمرة تفكير بورجوازى سابقة على الفعل التحريرى؟ يبدو أن القضية تحسم بصورة مرضية لصالح الفدائى الذى يضحى بنفسه لكى يولد عالم جديد.

ونحن لا نحاول هنا تدعيم موقفنا بكلمة نعتقد بأنها تنبؤية لكى نُفْقد البؤرة فعاليتها أو لكى نزيف فعل حركتى "اللاعنف" أو "المقاومة السلمية" الموجودتين فى العالم وقد تسربتا خلسة إلى أمريكا اللاتينية. ونفضل التفكير، ليس فحسب فى الكثيرين من الذين لا يتعاطفون فى أى عمل "غير عنفى" وإنما أيضًا فى أولئك الذين لايشاركون فى النضال ضد الرأسمالية بحجة أن هذا عنف، وهم يرفضونه متسترين وراء علامات استفهام تبدو بالنسبة لشخوص "هاتف إلهى فوق مانجوا" وكاتبها غير ذات أهمية على الإطلاق أمام إلحاح عَذابات المضطهَدين.

"قراءة ثورية فى الكتاب المقدس"، "لقاء ثورى مع الكتاب المقدس"، "كتاب مقدس وتحرير"... هكذا أو بعبارات مشابهة تصدر كتب وفصول ومجلات تبحث عن مصادر تحديث للكتاب المقدس وتفعيله، على أساس من الالتزام الثورى، و" هاتف إلهى فوق مانجوا " هو جوهرة هذا الاتجاه الذى يعيد قراءة الكتاب المقدس. وكان يتوجب حل لغز كل واحد من الاقتباسات النصيّة والإشارات المباشرة وغير المباشرة والتلميحات القائمة على أسلوب الجملة والتعليق عليها.

ومع أنها تعبيرات عصرية فإنها تعتمد على تنبؤات الكتاب المقدس من أجل ترسيخ كلمة الله بصورة حقيقية تتجاوز الشكليات الطقوسية فى أيامنا.

وعلى الخط نفسه نجد مقهى فى مانجوا وإقليم من فلسطين فى عهد الموالى (القرن الثامن قبل الميلاد).

فى "كانترى كلاب"
بقر بيسان
تشرب الويسكى.

ونبرز أيضًا فى حديثنا عن القصيدة تلك القدرة العجيبة على استخدام الكلمات النابية، فى الحديث العادى والجارى استخدامًا شعريًا وحدسيًا، حتى عندما يتحدث عن الكنيسة نفسها بشكوى متهكمة تسخر من إحسان يخفى تحته ظلمًا تجدها فى قوله:

غوريلا الديجور العالى....
رجال تجارة ومجالس تنفيذية
أشد ضررًا من التيفود
وسيدات طيبات
أسوأ من الغنغرينا
قليلة هى
الجراثيم فى الجسد المتصوف.

وبين هذه الإشارات الكثيرة من الكتاب المقدس، أو لنقل؛ بين هذه الاقتباسات الكثيرة من الكتاب المقدس. ولا نقول ذلك إعياءً وإنما نقوله بحيوية تيار متدفق يتفتق ولا يزال يترك فينا عطشًا، فى قمتين وذروتين أصليتين... فاللحظتان اللتان تنقشان رسالة الكتاب المقدس فى الوجه المعروف نفسه هما: نفى المسيح وانبعاثه. واحدة منهما فى العهد القديم والأخرى فى العهد الجديد، وإذا كانت الثورة هى الطابع المميز لكل شىء فكل واحدة من هاتين القمتين (أو العهدين) توضح الأخرى وتشرحها، ولنشر إلىحضورهما فى القصيدة بالأبيات التالية:

بعد كل موت فى سبيل الغير
ما كانت هناك عملية تشريح علمية
بل هى مسألة عقيدة..
وقال يهودا : أنا لا أكون
أنا سأكون ، أنا الذى سيكون.
إله ينتظر المستقبل.
لا يبغض أباه وأمه
التبتل منشارٌ معلمٌ
أو المسيرة الطويلة
لذلك كان بإمكانك الدعوة
لله فيما بعد..
"التحرير هو موتنا
ولكننا به نمنح الحياة".

وإذا كان دانتى هو شاعر اللاهوت الاتباعى فإن إرنستو كاردينال هو شاعر ذلك الشىء الأصيل فى عقيدة أمريكا اللاتينية. الذى يمكن تسميته "لاهوت التحرير".

الهوامش:

(١) دراسة فى ديوان الشاعر النيكاراجوى إرنستو كاردينال: "الآلهة تتنبأ بمصير مانجوا" وقد صدرت الدراسة بالأسبانية تحت عنوان : "إنسان وربّه ـ تعليق وتقديم" بقلم الشاعر الفدائى ليونيل روجاما (١٩٥٠ ـ ١٩٧٠) فى طبعه للديوان المذكور مؤرخة فى نيكاراجوا بالعام ١٩٧٥ دون إشارة لدار النشر.

(٢) صدر العملان عن دار كارلوس لولى للنشر، بوينوس آيريس والمكسيك. وصدرت لهما ترجمة باللغة القطلونية عن دار كلاريب للنشر، برشلونة ١٩٧٣.

(٣) من ديوان "قصائد وأغان، دار اليانثا للنشر، مدريد ١٩٧٣.

(٤) يد إرنستو كاردينال نفسه.
والهجائيات هو أحد كتبه الشعرية.
والمادثن هو نوع من أنواع البنادق.

(٥) فيما بعد سنفصل الحديث فى هذه النقطة وسنحدد مصادرها.

(٦) المقصود هنا هو كتابة "النشيد الوطنى وهو كتاب نوصى بقراءته جنبًا إلى جنب مع كتاب "الآلهة تتنبأ بمصير مانجوا" (الذى هو موضوع الدراسة التى نحن بصددها)، إذ أن العملين يتكاملان ويشرح كل منهما الآخر، ويندمجان فى موضوع واحد، وكل منهما يكشف أسرار الآخر، وبقراءة العملين ومعارضتهما يمكننا التعرف على معظم الشخصيات التى ترد أو يشار إليها فى كل من العملين.

السرد المُكْتَنِز
نحو تحليل ثقافى للسرد

أيمن بكر

تمهيد : النظرية السردية بين البنيوية وما بعدها

غالبا ما تذكر "النظرية السردية" Narratology مصحوبة فى الوقت ذاته بـ "البنيوية" Structuralism، وذلك لما تطمح إليه كلتاهما من شمولية نظامية، ولما تحاولانه من تعريف وتصنيف للآليات والبنى اللتين يتولد عنهما - على التوالى - كل من الدلالتين الثقافية والنصية[1].

إذا كانت النظرية السردية مرتبطة بحكم الميلاد والطموح بالبنيوية[2]، فإن حركة النقد المنصب على الأعمال السردية قد تجاوزت الأطر البنيوية التى حكمته إلى آفاق أخرى تخرج بالنقد عن حدود كشف القوانين التى تحكم البنية "المفترضة" للنص، أو صنع تصنيف "علمى" للآليات التى تحكم حركة المفردات فيه. وفى هذا التمهيد لن نحاول الوقوف عند تعريف النظرية السردية البنيوية structuralist narratoligy أو تحديد مفاهيمها التحليلية الشائعة فى استخدامات النقاد، وإنما سنحاول أن نلقى الضوء على واحد من أهم الافتراضات التى تتحرك على أساسها هذه النظرية فى محاولة لدفع الفهم السائد عن التحليل السردى نحو أفق أوسع، هو ما يعرف بـ "النظرية السردية ما بعد البنيوية" Post – Structuralist Narratology.

ويتمثل الافتراض الذى نشير إليه فى ادعاء النظرية السردية البنيوية أن لها "طبيعة علمية" تكسبها "موضوعية" فى التحليل "وشمولية" فى التصنيف يجعلان من أهداف هذه النظرية الغاية الأساسية التى يسعى إليه الناقد.

هذه الطبيعة العلمية - وما ينتج عنها من توهم الموضوعية والشمولية فى التصنيف - كافية لانغلاق الفكر البنيوى على ما يكتشف فيه "بنية"، أيا كان مجال التحليل، باعتبار أن تحليل مكوناتها بما يستتبعه من كشف العلاقات العضوية بين تلك المكونات عبر أدوات ورؤى البنيوية، هو التحليل القادر على إفراز وعى علمى بالظواهر المدروسة. هذا الانغلاق هو ما يبدو منعكسا على معظم التعريفات البنيوية للسرد وما يمكن أن ترشحه من توجهات تحليلية.

فى دراسة سابقة أشرت بصورة عابرة - أود تعميقها هنا - إلى توجهين مختلفين ضمن التحليل البنيوى للسرد[3] يقومان على تعريف للعمل السردى، يرى أنه " التمثيل السميوطيقى لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليا بطريقة دالة أو ذات مغزى"[4]. بالنظر إلى هذا التعريف يمكن أن نلمح توجهين محتملين للتحليل: أحدهما يتعامل مع فكرة الوجود "المتسلسل" لمجموعة من العلامات اللغوية - سواء المنطوقة أو المكتوبة - بصورة أفقية Horizontally؛ وفى هذا السياق يمكن أن نتكلم عن بداية ووسط ونهاية بما يعد مناظرا للتحليل التركيبى للغة؛ أى سيتم التعامل مع بنية النص السردى بوصفها تكوينا طوليا ممتدا فى الزمن، ويكون التحليل منصبا على الطريقة المخصوصة التى يتحرك بها النص وتترابط أجزاؤه[5]. يمكن التمثيل لهذا الاتجاه بدراسة رولان بارت "مقدمة للتحليل البنيوى للسرد".

أما التوجه الثانى فى التحليل، فيركز جلّ اهتمامه على عملية "التمثيل" التى يقوم بها العمل السردى لمجموعة من الأحداث، أى إنه يسعى للتعرف على كيفيات تشكل هذا التمثيل فى اللغة وعلى مجموعة القواعد التحويلية Transformational Rules التى تشكلت على أساسها بنية النص ومستوياته المختلفة، وكذلك على عناصر المستويات التى تكوّن هذا التمثيل وعلاقاتها التكوينية. وإذا افترضنا - مع محللى السرد البنيويين - أن هناك مجموعة من الأحداث الأصلية التى يقوم عليها النص السردى، وأن النص يغير فى خطية وقوع تلك الأحداث فى الزمن؛ أى إنه يضفى المزيد من عناصر البنية عليها قبل أن يقدمها فى نص مكتوب أو منطوق؛ فيقدم ويؤخر ويحذف ويلخص ويتوسع فى رسم أبعاد الشخصيات إلخ، إذا افترضنا ذلك فنحن إذن نتحدث

عن مستويات متراكبة بصورة رأسية Vertically يتشكل منها النص السردى: أولها هو مستوى الأحداث الغفل، وهو ما أطلق عليه الشكليون الروس مصطلح Fabula، واستخدمه معظم المنظرين من بعدهم بالمعنى نفسه تقريبا[٦]، وهو المستوى الذى يتعامل مع الأحداث كما يفترض أن تكون قد وقعت، أى قبل دخولها فى بناء معين. والمستوى الثانى الذى يقوم فوق الأحداث الغفل هو مستوى البناء، الذى يشار إليه بأكثر من مصطلح، منها Syuzhet (الشكليون الروس)[٧]، Story (ميك بال)[٨]، Plot (جوناثان كلر وغيره تأسيسا على مصطلح أرسطو Mythos)[٩]، ويقصد به البناء المخصوص الذى نتج من إجراء مجموعة من القواعد التحويلية على الأحداث الغفل. وبالطبع يكون الوصول إلى الأحداث الغفل تاليًا على اكتشاف البناء فى النص المطبوع أو المنطوق، وذلك ـ أى إعادة الأحداث الغفل ـ عبر إلغاء مجموعة القواعد التحويلية التى أشرت إليها، والتى نتج البناء من تطبيقها على الأحداث الغفل رجوعا بالأحداث إلى شكلها المفترض قبل دخولها فى ذلك البناء الخاص للنص. تقول سوزانا أونيجا فى شرحها لمستويات التحليل الرأسى.

إن مستويات التحليل التى ذكرناها لتونا (تقصد المستويات الرأسية الثلاثة التى تستخدمها ميك بال فى نظريتها السردية، وهى الأحداث الغفل Fabula والبناء الذى تسميه بال Story والنص اللغوى المطبوع بوصفه منتجا يمكن تداوله Text) يمكن فهمها بوصفها مجموعة من الأطوار السميوطيقية التى يكون فيها كل مستوى هو ناتج تطبيق مجموعة من القواعد التحويلية على المستوى السابق له. إن أى قارىء سوف يعتبر النص" اللفظى" معطى أوليا، ثم سيستخدمه ليبنى القصة Story؛ وبدورها ستنبنى الأحداث الغفل على أساس القصة؛ وذلك عبر إلغاء مجموعة من التحويلات التى أنتجت القصة[١٠]. (ما بين الأقواس من إضافة المؤلف).

هذا الاتجاه الثانى للتحليل يتعامل مع النص السردى بوصفه علامة Sign دالة، ويصبح الوصول لدلالة هذه العلامة متوقفا على تمييز المستويات التى تتركب منها بما تشمله هذه المستويات من عناصر مكونة لها (مثل الأحداث والشخصيات والزمن والفضاء والتبئير والراوى والمروى لـه الخ). من هنا يتم اعتبار التأويل Interpretation هو الفعالية الرئيسة فى هذا الاتجاه[١١].

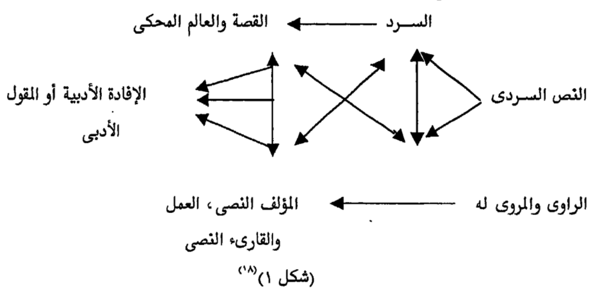
غير أن التأويل المقصود هنا لايتحرك إلى خارج النص، أى إنه لا يموضع النص داخل الثقافة التى نتج فى سياقها، ولا يحاول الكشف عن تعالقات النص السردى مع غيره من النصوص الثقافية، ولايستخدم توجهات تحليلية أخرى فى استكشاف دلالات محتملة فى النص، كما لايسعى إلى التعامل مع النص بوصفه فعلا يمثل وعيًا حضاريًا ما[١٢]، بل إنه ينصب فقط على تمييز مستويات التحليل ومكوناتها وطرق تراكيبها باعتبار ذلك التحليل التأويلى ـ إذ لاتبين مستويات النص ولاعناصر كل مستوى ولاطرائق التركيب دون هذا الفعل التأويلى ـ هو الخطوة الأولى لحركة تأويلية أخرى تقود إلى احتمالات المعنى الكامنة فى النص[١٣]، أو إلى الرسالة التى يهدف النص إلى توصيلها للمتلقى، الذى يبدو دوره هنا منحصرا فى فعالية فك شفرات اللغة والتركيب التى تميز نصا ما ، وصولا إلى رسالة موجودة بصورة مسبقة فيه. هذه الحركة التأويلية الأخيرة ليست جزءا مما يراه الناقد السردى البنيوى عمله الأساسى. بأسلوب آخر إن فعالية التأويل التى تميز هذا التوجه التحليلى تنصب على تحليل وتمييز عناصر التركيب وقواعده بهدف الوصول إلى المستويات المتراكبة التى يتشكل منها النص، والتى لاتكون فى حالة انفراد وتمايز بذاتها ـ كما أشرنا ـ دون هذا الفعل التأويلى. ثم يتبلور الهدف النهائى لمثل هذا التحليل ـ بشقيه الرأسى والأفقى ـ فى الوصول إلى ما يشبه "النحو" Grammar الذى تنتظم طبقا لقوانينه بنى النصوص السردية ككل[١٤].

فى كلا التوجهين إذن ـ الأفقى والرأسى ـ يسعى التحليل إلى الكشف عن قوانين بناء النص وطرائق اشتغال آلياته التى تحدد بصورة قاطعة وشاملة إمكانات الدلالة التى يمكن أن تستنتج من النص وإن تنوعت.

يمكننا بعد هذا العرض السريع أن نؤكد الادعاء الذى أشرت إلى أن النظرية السردية البنيوية تستبطنه، وهو افتراض" الطبيعة العلمية" والقدرة التصنيفية " الموضوعية" "والشمولية" للتحليل السردى البنيوى[١٥].

إن ما يعنينا فى الأمر ليس هو تتبع الأصول الفكرية التاريخية التى أفرزت هذا التوجه الفكرى، بل ما يمكن أن ينتجه ذلك من انغلاق الفكر النقدى على مجموعة افتراضاته التى صاغها بصورة مسبقة فى التعامل مع النص السردى - أو غير السردى فى هذه الحالة - بناء على تحليلات نصية محدودة أيا كان عددها، وما يمكن أن ينتج بالتالى من تمحور الفكر النقدى الذى يتبنى البنيوية على مقولاته التى هى مقولات البنية ومتطلبات وجودها[١٦]، بما يؤدى إلى افتراض أن التحليل النقدى البنيوى يمثل صيغة مستقلة للمعرفة كما يقترح" جوناثان كلر" فى مرحلته البنيوية[١٧].

وحتى لانقع فى التبسيط المخل للتحليل البنيوى للسرد، أرى من الضرورى تأكيد أن هذا التحليل - على رغم ما ذكرنا من انغلاقه على النص - لايفترض وجودا ساكنا للعناصر التى يتركب منها النص، أو لعلاقات البنية التى يسعى للكشف عنها، بل إنه على العكس يفترض حركة دينامية نشطة بين مجموعة العناصر هذه، بحيث يقود بعضها إلى بعض ويصب بعضها فى بعض بصورة تفاعلية مؤثرة فى علاقات البنية. غير أن هذه الحركة النشطة كامنة هناك - بكل تفاعلاتها - فى انتظار الكشف عنها؛ إذ يرى التحليل السردى البنيوى فى نهاية الأمر أن بإمكانه بلورة القوانين التى تحكم هذه التفاعلات، وبالتالى يصبح بمقدوره أن يسيطر بصورة كاملة على إمكانات إنتاج الدلالة وحركة التأويل التى يمكن القيام بها تجاه النص. يحدث ذلك دون الخروج عن تحليل كيفيات بناء النص، بما يعد تأكيدا لما نراه من افتراض أن للنص وجودا موضوعيا يمكن التعرف عليه وتمييز مستويات بنائه بصورة حيادية، أو لنقل بصورة "علمية" تحاول أن تتمثل ادعاءات العلوم الطبيعية حول درجة الموضوعية واللاذاتية التى تميزها عن العلوم الإنسانية. ويمكن للشكل التوضيحى التالى أن يكون نموذجا دالا على مدى دينامية التحليل كما يوضح فى الوقت نفسه مدى انغلاقه على النص باعتباره هو العمل الأساسى للناقد، وباعتبار هذه التفاعلات النصية موجودة فى فراغ النص بصورة موضوعية :



(شكل ١)[١٨]

هكذا ينبع كل مفهوم فى النص السردى عبر علاقاته التفاعلية مع غيره من المفاهيم، أى إن هويته تتشكل بالأساس من خلال البعد العلاقاتى للمفهوم داخل النسق.

من زاوية أخرى يؤدى هذا الافتراض - افتراض أن للنص وجودا موضوعيا - إلى إهمال التوجهات النقدية التى تتحرى وعى القارىء (الفعلى) عن النص، بما يغفل دور المتلقى فى صنع الدلالة، بل وفى صياغة القواعد والأعراف التى تنبنى عليها الدلالة[١٩] (يمكن فى هذا السياق فهم سعى السرديين الأوائل - من مثل فلاديمير بروب - لتحديد قوانين وقواعد ووظائف تحكم كل السرود بصورة لاينقصها الإحساس ببداهة مايفعلون). وربما قاد ذلك الافتراض أيضا بصورة غير مباشرة - إذا ما كان مستقرا فى وعى القارئ، وهو ما أراه حادثا فى ثقافتنا - إلى إهمال الوعى القارىء نفسه - أيا كان نوع ثقافته - لفعاليته الأساسية فى إنتاج النص، أى نص، باعتبار أن هذه

الفعالية غير موجودة أساسا، بما يتيح الفرصة لوجود فكرة جماعة الخبراء المغلقة المنوطة بالتأويل، أو التى يكتسب تحليلها وتأويلها للنصوص سلطة امتلاك "الحقيقة" باعتبار أن للنص بنية ثابتة لها وجود موضوعي تتأسس عليها عملية التأويل وإنتاج المعنى، وأن هذه الجماعة هى وحدها من يملك مفاتيح المعرفة اللازمة لتحليل هذه البنية والوصول إلى المعنى - أو المعانى - التى يمكن أن تطرحها. وما يبدو لى هو أن شيوع فكرة الوجود الموضوعى للنص بما ينتج عنها من آثار - خاصة ما يتصل بعدم إدراك الوعى القارئ أن له فعلا حقيقيا فى إبداع النص - يمكن اعتباره أحد أهم أسباب انفصال وعى القارئ العام عن الأعمال الإبداعية وبخاصة التيارات الحديثة منها وانغلاقه على بنيته، كما يمكن اعتبار ما أظن أن ذلك الانفصال والانغلاق يخلفه من انعدام الثقة لدى الوعى القارئ فى إمكان أن يكون فاعلا بصورة خلاقة وأصيلة فى النصوص، أقول إنه يمكن اعتبار ذلك أحد الرواسب التى تؤكد فكرة عدم القدرة على الفعالية فى العالم عموما ؛ باعتبار أن العالم أيضا يتركب من بنيات لها وجود موضوعى هناك خارج الوعى الإنسانى، وجود يمكن الوصول إليه واكتشاف قوانين تركبه وحركته بحيادية عملية تامة، دون فعالية حقيقية من الوعى الإنسانى.

فى هذا السياق، يمكن فهم حرص النقد البنيوى للسرد على تأكيد استقلال عالم السرد وانفصاله عن عالم الخبرة اليومية، كما يمكن فهم حرصه على تأكيد أن المفاهيم والمصطلحات التى تستخدم فى التحليل هى نتاج النص السردى وحده، ولا يمكن أن تأخذ من العالم المعيش أطرها المرجعية[20]. من هنا يبدأ الانغلاق البنيوى على النص، وتصبح أسئلة الناقد الجوهرية ومنطقة عمله الأساسية منصبين على الكيفيات التى انبنى بها النص فى محاولة للوصول إلى قوانين هذا البناء كما سلفت الإشارة. ومن هنا أيضا يمكن أن يبدأ انغلاق الوعى عموما على ذاته وعلى افتراضاته المسبقة.

من الممكن فى هذه النقطة أن نعتبر ما ذكره الدكتور ناجى رشوان عن رؤية البنية للعالم وفعلها فى الوعى هو السبب الرئيس فى وقوف التحليل السردى البنيوى عند الحدود السابقة دون محاولة تجاوزها إلى آفاق تحليلية أخرى. يقول رشوان:

> **تبقى رؤية البنية للعالم، وحلمها الذى يشكل طموحها الأخير، فى وجود حالة تركيبية دينامية مطلقة، شبكة كونية ضخمة من العلاقات التحتية المتفاعلة تتعرف مفرداتها وتتبدل مواقعها ويتغير كنهها بارتباط وجودها المطلق وفق قوانين ومناهج تركيبية واحدة، تنتظم عليها جواهر الأشياء جميعها من أدق تفاصيل الوجود الإنسانى إلى أكثرها مظهرية وتبديا. وتبقى هذه الآلية المطلقة والوحدوية والانسجامية والاكتمالية فى كنه أدائها الانفصالى وقدرتها على عزل الوعى وبأورته واستعباده[21].**

تأتى حركة ما بعد البنيوية فى تحليل السرد لتقف ضد هذه الدعاوى البنيوية ولتفتح آفاقا جديدة للنظرية السردية تتمثل فى الدراسات الجنسية ونقد استجابة القارئ والتحليل النفسى والنقد الأيديولوجى؛ لتصبح النظرية السردية مجالا رحبا معبرا عن تقاطع المجالات التنظيرية والتحليلية السابقة. تقول سوزانا أونيجا:

> **إن رد الفعل ما بعد البنيوى فى الثمانينيات والتسعينيات ضد دعاوى العلمية والقدرة التصنيفية للنظرية السردية البنيوية يتجلى فى الإهمال الواضح للتوجهات البنيوية المبكرة. وعلى أى حال، فإن أحد التأثيرات الإيجابية لذلك الإهمال قد تمثل فى فتح حقول جديدة لتطوير النظرية السردية فى كل من الدراسات الجنسية، والتحليل النفسى، ونقد استجابة القارئ، والنقد الأيديولوجى. وهكذا، تتبدى النظرية السردية الآن فى حالة عودة إلى معناها الاشتقاقى الأصلى، بوصفها دراسة عبر - نوعية للسرد تناقش وتوحد رؤى عدد كبير من الخطابات النقدية الأخرى التى تشمل أشكالا سردية للتمثيل[22].**

وترى "شلوميث كينان" من زاويتها أن تخلل التأويل عبر إستراتيجياته المختلفة فى عملية تحليل النص السردى يشكك فى ادعاءات النظرية السردية البنيوية، ويفتح أفقا جديدا للبحث. تقول:

> **إن تخلل التأويل فيما كان يبدو فعالية منفصلة، عادة ما تسمى الوصف، لهو - بالنسبة لى - أمر مزعج ومُحَررٌ فى الوقت نفسه؛ مزعج بسبب الشك الذى يثيره سواء بالنسبة لـ "الموضوعية" أو "الطَبيعة العلمية" للبحث السردى. ومُحَرِّر لأنه يفتح منطقة جديدة للبحث؛ وأعنى العلاقات بين الظاهرة السردية وإستراتيجيات التأويل[٢٣].**

إن هذه الآفاق التى تفتحها الدراسات السردية ما بعد البنيوية يمكنها أن تؤدى بدورها إلى إهمال النظرية السردية البنيوية بصورتها المشهورة حاليا - خصوصا فى النقد العربى - أو فى أحسن الأحوال إهمال استقلاليتها وتنصيبها لنفسها ولأهدافها كغاية نهائية لعمل الناقد؛ أى إنه من الممكن أن تتحول مقولاتها إلى أدوات متناثرة لا تشكل نسقا عضويا يلزم الناقد أن يتبنى علاقاته التكوينية، بحيث يمكن للناقد أن يستخدم بعض هذه المقولات منزوعة من سياقها ضمن سياق مغاير، له أهداف أخرى غير السعى لصنع مخطط تصنيفى لآليات عمل النص والكشف عن قوانين بنائه .

ولعل أهم الآفاق التى يفتحها التحليل السردى ما بعد البنيوى بالنسبة لدراستنا هذه هو ما يتصل بفعالية وعى القارئ، الذى سيكون حجر الأساس فى المفهوم الذى يود الباحث اقتراحه، وهو ما أطلق عليه " السرد المُكتَنِز".

تسعى هذه الدراسة إذن بصورة أساسية إلى تقديم مفهوم يتصل بالتحليل السردى هو ما أسميته " السرد المُكتَنِز"، وهو مفهوم يحاول أولا توصيف شكل من أشكال الوجود السردى فى النصوص - سواء السردية أو غير السردية - هذا الشكل السردى له خصائص تحدد طبيعته وطرائق تشكله المختلفة، وكذلك وظيفته. وبحسب ما أدعى، يسلط هذا المفهوم ضوءا على ما يمكن اعتباره تقنية نصية - قوامها شكل سردى - لم يتم تنضيدها ضمن مقولات النظرية السردية. ولأن مفهوم السرد المكتَنِز يتصل بعملية القراءة - كما سيتضح؛ أى إنه مفهوم يحاول التعرف على أحد أشكال نشاط الوعى القارىء فى التعامل مع النصوص، هذا الوعى هو ما يقوم بتخليق معظم ملامح السرد المكتَنِز - إن لم تكن كلها فى بعض الحالات - ولأنه كذلك، فمن الممكن اعتبار هذا المفهوم أحد نواتج التفاعل بين النظرية السردية ونظريات استجابة القارئ. من زاوية ثانية، يبدو مفهوم السرد المكتَنِز فاتحا - فى بعض تشكلاته على الأقل - إمكانية أن يتحرك التحليل السردى من النص إلى الواقع الثقافى/ الحضارى الذى أنتجه كما سيتضح لاحقا.

ينقسم طرحنا لهذا المفهوم إلى عدة فقرات: تعرض أولاها الفكرة النظرية التى تمثل الأرضية الأساسية التى قام عليها المفهوم المقترح. وتجذر الفقرة الثانية الاسم الذى أقترحه للمفهوم على مستوى الدلالة اللغوية. أما الفقرة الثالثة، فتتعرض لدلالة المفهوم وحدود اشتغاله فى النصوص. وتهدف الفقرة الرابعة إلى فض الاشتباكات الممكنة بين مفهوم السرد المكتَنِز وبعض المفاهيم المتاخمة له. وأخيرا، سأحاول أن أقدم أمثلة متنوعة بقدر الإمكان على ما أذهب إليه من طبيعة هذا المفهوم وشكله ووظيفته.

١- حدود النقد وفعاليات القراءة :

سيكون التركيز هنا على نقطة أساسية وحيدة تتصل بمفهوم السرد المُكْتَنِز؛ وهى فعل القراءة ودوره فى إنتاج بنيات النص ودلالاته المحتملة فى وعى القارئ، وإمكان تحريك عمل الناقد المستند إليه نحو ما يتجاوز النص. هذه الفقرة إذن لن تسعى إلى عرض نظريات استجابة القارىء Reader-response Theories وتقاطعاتها مع التوجهات النقدية التى تولى اهتماما واضحا لدور القارىء وفعله فى تشكيل احتمالات الدلالة فى النص - مثل النقد القائم على الفلسفة التفكيكية Deconstruction أو على التحليل النفسى Psychoanalysis أو غيرهما - إلا فى حدود النقطة التى تخدم هدف الدراسة[٢٤].

تقول سوزانا أونيجا:

> إن المدارس النقدية ما بعد البنيوية قد طورت تحليل دور القارىء فى التواصل الأدبى، مشددة على الطبيعة النشطة والخلاقة للقراءة إن توجها مختلفا من البحث يتأسس على تحليل النص من وجهة نظر القارئ، لتصبح البنية الساكنة للدلالات فجأة مفعمة بالحيوية: تصبح الصيغة البنائية الثابتة عمليات متتابعة من البناء؛ سلسلة من الفرضيات المؤقتة فى ذهن القارئ[٢٥].

لم تعد دلالة النص إذن بنية ثابتة لا يفعل القارىء سوى اكتشافها وتركيب أجزائها الموجودة بصورة مسبقة، بل أصبحت عملية Process متنامية فى الزمن داخل ذهن القارئ، أو بأسلوب آخر أصبحت الدلالة ناتج التفاعل بين وعى القارىء والنص. هذه العملية ـ أو هذا التفاعل ـ لا تكتسب الدلالة الناتجة عنها أى درجة من درجات الثبات المطلق حتى بعد الانتهاء من قراءة النص؛ إذ يمكن أن تتغير تفاصيل عملية القراءة وآلياتها فى قراءة ثانية، كما يفترض أن تختلف طبيعة تلك العملية وذلك التفاعل من قارىء لآخر.

فى هذه المساحة من التفاعل داخل ذهن القارئ، يقع المفهوم الذى أود اقتراحه. غير أن هناك بعدا آخر لهذا المفهوم يتصل بما يمكن أن نسميه الواقع الثقافى/ الحضارى لكل من النص والمتلقى، حيث يمكن أن ينفتح ذهن المتلقى فى حدود مفهوم السرد المكتنِز ـ كما سيتضح لاحقا ـ على الواقع الثقافى/ الحضارى الذى يشترك فيه مع النص أو مع مبدعه، بما يتحرك بعملية النقد وبدور الناقد خطوتين بعيدا عن فكرة البنية النصية المفترضة والثابتة؛ الخطوة الأولى ناحية عملية القراءة بوصفها إبداعا للنص وعاملا أساسيا بالتالى فى تشكيل الأعراف الأدبية التى يتأسس عليها وكذلك اقتراح بنيات مختلفة ومتنوعة له. أما الخطوة الثانية، فهى ناحية الواقع الثقافى/ الحضارى الذى يمثل سياق النص، إذ إن مفهوم السرد المكتنِز يمكن ـ فى بعض صوره ـ أن يستدعى أو يشكل مشاهد حضارية، أو ربما يستحضر نصوصا سردية مستقرة فى الوعى الثقافى العام، أو ربما يشير إلى أحد السرود الكبرىGrand Narratives[٢٦] ـ فى مجتمعاتنا خصوصا ـ التى تقع فى الأساس من الوعى الحضارى الذى يمثل النص واحدا من الأفعال المعبرة عنه.

يمكن أن يكون السرد المُكْتَنِز ـ بانفتاحه ذلك ـ مساعدا على توجيه الوعى القارىء نحو إعادة التفكير فى واقعه الثقافى/ الحضارى ـ وربما إعادة إنتاجه ـ وذلك عبر السياقات الدلالية الممكنة التى ستنتج فى ذهن القارىء من ربط هذا السرد المكتنِز بباقى وحدات النص. بأسلوب آخر: يمكن أن يكون ذلك الربط بين السرد المكتَنِز فى هذه الحالة ـ حالة تمثيله لمشهد حضارى أو إشارته لسرد كبير مستقر فى الثقافة إلخ ـ وبين فهم القارىء وتأويله للعناصر النصية وللتقاليد الأدبية التى يتشكل على أساسها النص، مساعدا للوعى القارىء على إعادة النظر فى مكونات وعيه الحضارى، وربما قاده ذلك إلى إعادة إنتاج بعض ملامح هذه المكونات. هذه الحركة الثانية إلى ما وراء النص تؤيد التصور القائل إن التوجهات التحليلية المتنوعة التى تهتم بفعل القراءة فى ما بعد البنيوية (من نقد تفكيكى، ونقد تأويلى، ونقد استجابة القارئ، وغيرها) يمكن أن تقود كما تلاحظ أونيجا" ناحية دراسات اجتماعية أو سياسية أو ثقافية"[٢٧] بما يقود بدوره إلى انفتاح النقد على مساحات مغايرة من المعرفة لم تفترض البنيوية أنها من مهام النقد أو الناقد. هذه الحركة تدخل ضمن ما يمكن أن نسميه التحليل الثقافى أو النقد الثقافى للسرد.

٢ـ السرد المُكْتَنِز/ الدلالة اللغوية:

يقول صاحب القاموس المحيط تحت مادة كَنَزَ:

> الكَنْز: المال المدفون وقد كَنَزَهُ يَكْنِزهُ، والذهب والفضة، وما يُحْرَز به المال، وكل شيء غَمَزْتَهُ فى وعَاء أو أرض، فقد كَنَزْتَهُ. واكْتَنَزَ: اجتمع، امتلأ. والكَنيز: التمر فى قواصر للشتاء. وناقة وجارية كِنَازٌ، ككتاب: كثيرة اللحم صُلْبَة[٢٨].

السرد المُكْتَنِز (من اكْتَنَزَ ـ كمثل مُضْطَرب (من اضْطَرَبَ) __ إذن يدل بصورة مبدئية على سرد مجتمع وممتلىء داخل النص الكبير الذى يقع ضمنه. وبحكم تأثير ظلال المعانى الأخرى

فـى مـادة كَـنَزَ، يشـير المفهـوم أيضا إلى فكرة الخبيئة القيّمة "الكنـز" وتحديدا الخبيئة المدفونة تحت السطح.

مما سبق، يمكن تحديد السرد المُكْتَنِز على مستوى الدلالة اللغوية للمفهوم باعتباره السرد المختبيء أو المدفون تحت السطح بصورة مكثفة بالنسبة للنص الذى يحتويه. ومما يفهم من المعنى السابق أن السرد المكتَنِز مفهوم لايشير إلى نوع مستقل من أنواع السرود، أى لا يشير إلى سرد قائم بذاتـه، بل هو مفهوم يحاول الإشارة إلى سرد جزئى مجتمع ومدفون تحت السطح، كما أنه سرد يمكن أن يوجد فى أى نص سواء كان سرديا أو شعريا أو غير ذلك.

٣ـ حدود المفهوم:

إذا انطلقنا من فرضية أن بنية النص السردى أو الحَبكة Plot ليست أمرا ثابتا فى النص أو كامنـا فيـه، وأن القـارىء هـو مـن يقـوم بعمـلية" حبكـنة" Ploting النص طبقا لأسس متنوعة للـتفاعل بـين الـنص والقارىء ليس ههنا مجال تفصيلها(٢٩)، أمكننا ـ بناء على هذه الفرضية ـ أن نموضـع مفهـوم السـرد المكتَـنِز ضمن عمليات التفاعل هذه بين النص والقارئ، إذ إنه مفهوم يشير إلى نـاتج مجموعـة مـن العمليات التى تحدث فى وعى المتلقى بناء على إحالة نصية قصيرة نسبيا قياسـا بالسرد الذى ينتج عنها؛ فهى تمثل ما يشبه الباب الذى ينفذ منه المتلقى إلى عملية تكوين ذلـك السـرد المكتَـنِز. النص لا يعطى إذن صورا أو أخيلة أو تعبيرات مجازية باعتبارها مادة تعمل فيها فعالية التأويل ليبنى القارىء منها وحدها تصورا ذهنيا يمثل السرد المكتَنِز الذى نقصده؛ بل إن الأمر كله فى حالتنا تلك يقع على عاتق القارىء الذى يصنع معظم مفردات ذلك السرد ـ إن لم يكـن كـلها ـ مـن مـثل المواقـف والشـخوص ووجهة النظر والمخطط الزمنى والفضاء إلخ. السرد المكتَـنِز ـ إذن ـ هـو نـاتج إحالـة عمـلية السـرد Narration بصـورة أساسـية إلى القارىء بوصفه مـبدعا؛ أى إنـه ناتج قيام وعى القارىء بعمل طرفى التفاعل التقليديين: النص والقارئ، تحديدا فى النقطة التى يقع فيها السرد المكتَنِز ضمن سياق النص الذى يحتويه.

وإذا كان القارىء يقوم بإبداع معظم مفردات هذا السرد فى كل مرة يقرأ فيها النص، فإن السرد المكتَـنِز الناتج لا يكتسب ثباتا مطلقا فى ذهن القارىء الواحد مع تعدد عملية القراءة ـ وربما فـى القـراءة الواحـدة ـ إذ يمكـن أن تؤثر رؤى القارىء وتأويلاته لباقى عناصر النص على مفرادت السـرد المكتَـنِز الـناتج وكذلـك على مغزاه، كما يمكن اعتبار السرد المكتَـنِز إحدى وحدات النص الـتى يمكن أن تؤثر تشكيلات القارىء المختلفة لها على رؤية ذلك القارىء وتأويلاته لباقى عناصر الـنص. ولعـل الملاحظـة السابقة تشير إلى أن السرد المكتَنِز ليس منقطعا بصورة كاملة عن عمليات القـراءة الـتى يمارسـها الوعـى القـارىء عـلى بقيـة أجزاء النص؛ فلا يخلو الأمر من تأثير محتمل لـتأويلات القـارىء ولـلعلاقات التى يقترحها وعيه بين مفردات النص فى أثناء عملية القراءة على السـرد المكتَـنِز الـذى يبتدعه مع ذلك بصورة شبه كاملة كما أحاول أن أجادل. وبالطبع، يصبح وجـود هذا التنوع فى مفردات السرد المكتَنِز ومغزاه أمرا محتملا بدرجة أكبر فى حالة تعدد القراء للنص الواحد.

مـن زاوية أخرى، يفترض وجود السرد المُكْتَنِز أن يكون المتلقى والنص كلاهما منتميين إلى ثقافـة واحـدة، أو أن يكـون القارىء مستوعبا للمفردات والمفاهيم الثقافية/ الحضارية التى أنتج الـنص فـى إطارهـا، وأن يكـون كذلك مدركا التضمينات والإحالات المحتملة فى هذه المفاهيم، أو على الأقل معظمها؛ إذ إن السرد المكتَـنِز ـ كما سبقت الإشارة ـ يمكن فى بعض صوره أن يستدعى أو يشـكل مشـاهد حضـارية، أو يستحضر نصوصا سردية مستقرة فى الوعى الثقافى العام، أو ربما يشير إلى أحد السرود الكبرى كما سيتضح من الأمثلة التى سنضربها.

٤ـ السرد المُكْتَـنِز/ مفاهيم متاخمة :

هـناك بعـض المفاهيم النقدية التى تبدو متاخمة لمفهوم السرد المُكْتَنِز بصورة ربما صنعت التباسا لدى القارئ. أهم هذه المفاهيم كما أرى هى كل من:

١ـ فراغات النص Gaps كما يطرحها وولفجانج إيزر .

٢ـ الخلاصة Summary كما يطرحها جيرار جينيت.

يبدو مفهوم" الفراغ " الذى يطرحه إيزر متقاطعا بصورة كبيرة مع مفهوم السرد المُكْتَنِز، غير أن مفهوم الفراغ وصف لفعالية أكثر اتساعا وشمولا، كما أن وظيفته الأساسية تتبلور فى الربط بين بنيات النص أو بين الأنماط النصية وتنشيط عملية التفاعل بين النص والقارئ، دون تحديد طبيعة أو شكل هذا الفراغ النصى. يقول إيزر:

إن ما أسميناه فراغا ينشأ عن إبهام النص. ومع أنه يبدو شبيها "بمواضع الإبهام" التى قال بها إنجاردن ، إلا أنه يختلف عنها من حيث النوع والوظيفة.ويستخدم المصطلح الأخير للدلالة على فجوة فى تحديد الشيء المقصود أو فى تسلسل "المظاهر المخططة". أما الفراغ، فيشير إلى مساحة فارغة فى النسق الكلى للنص يؤدى ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية. بعبارة أخرى، فالحاجة للإكمال فى هذا الصدد تحل محلها الحاجة للربط. ولا يبدأ الشيء الخيالى فى التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص كل بالآخر، والفراغات هى التى تقوم بعمليات الربط هذه وهى بمثابة مفاصل غير مرئية للنص، وكما تميز المخططات والرؤى النصية بعضها عن البعض، فهى فى الوقت نفسه تطلق عمليات تصور فى ذهن القارئ. وبالتالى، فحين ترتبط المخططات والرؤى معا" تختفى" الفراغات[٣٠].

فإذا كان إدراك الوعى القارىء لوجود الفراغ مرتبطا بعملية ملئه لتحقيق الربط المفقود بين أجزاء النص، أمكننا ـ طبقا للمقتطف السابق ـ أن نعتبر السرد المُكْتَنِز، فى أحد وجوهه، نوعا خاصا من أنواع الفراغ النصى. بأسلوب آخر: إذا كان إدراك الفراغ النصى وسده فعالية عامة يقوم بها القارىء للربط بين رؤى النص ومخططاته كما يقول إيزر؛ أى إنه فعالية لاتحدد طبيعة وشكل هذا الفراغ إلا فى حدود وظيفته (الربط)، بما يمكن معه أن يكون هذا الفراغ أى شيء، وكل شيء ينتج عن فعالية القارىء الساعية للربط بين أجزاء النص ورؤاه، وهو ما يوجه عملية التفاعل بين النص والقارىء بصورة عامة، إذا كان الأمر كذلك؛ فإن السرد المُكْتَنِز يمثل، بصورة مبدئية، نوعا خاصا من أنواع الفراغ؛ إنه فراغ ينشأ عن مفتاح نصى يمكن التعرف عليه ،كما أن ما يملأه محدد بأنه "سرد" يكتسب ما للسرود من سمات وحدود. يقول إيزر محددا وظيفة الفراغ وتعريفه بصورة أكبر:

نبدأ الآن فى إلقاء نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه التى يقوم بها فى عملية التواصل. فإذ كانت الفراغات دليلا على تعطيل قابلية الربط بين مقاطع النص، فهى فى الوقت نفسه تمثل شرطا للربط، لكنها ليس لها مضمون محدد فى ذاتها. إذن كيف يمكن وصفها؟ هى بوصفها فراغا تعتبر لاشىء فى حد ذاتها، ومع ذلك فهى باعتبارها "لاشىء " تعد قوة دفع حيوية لبدء التواصل. وحيثما كان هناك تجاور غير مترابط للعناصر لابد أن يكون هناك تلقائيا فراغ يكسر النظام المتوقع للنص[٣١].

هكذا تبدو فكرة الفراغات النصية واصفة لفعالية عامة يقوم بها القارىء بتوجيه من بنية النص بصورة أساسية. فهى كما أفهم تشير إلى الحركة الذهنية النشطة التى يقوم بها القارىء فى محاولة الربط بين بنيات ورؤى النص دون محاولة تحديد طبيعة وشكل ما يملأ هذا الفراغ. أما هذا الفراغ نفسه فـ" لاشئ" إذ المهم فى وجوده ـ أو افتراض وجوده ـ هو كونه "قوة دفع حيوية لبدء التواصل" كما أن وجود الفراغ يرتبط كما يتضح فى المقتطف السابق من "تجاور غير مترابط للعناصر ". هذه الوظيفة التى يحددها إيزر للفراغ النصى لايبدو أنها تفترض إمكان أن يتحول الفراغ النصى إلى تكوين دلالى لـه شكل تصنيفى محدد ـ سرد مثلا ـ يمكن إضافته إلى النص، بما يحتمل معه أن يتحول هذا التكوين المضاف إلى أحد عناصر النص، أو إحدى رؤاه التى يتخللها فراغات نصية بترتيب عناصرها وخصوصية رؤاها هى نفسها.

من زاوية ثانية يبدو واضحا أن مفهوم الفراغ النصى عند إيزر ينتج ـ كما تنتج العلاقات بين وحدات النص أيضا ـ من تصور وجود بنية تحتية شاملة يتموضع على أساسها الفراغ والوحدات النصية. يتضح ذلك من تعليق إيزر على كلام بلاز التالى:

" حتى أكثر اللقطات اقترابا من المعنى لاتكفى لإعطاء الصورة معناها الكامل. وهذا أمر يحدده وضع الصورة بين غيرها من الصور ولابد للصورة فى كل حالة أن تتخذ معناها من موقعها

فى سلسلة التداعيات والصور مشحونة بالميل إلى اتخاذ معنى، وهو ما يتحقق فى اللحظة التى تتصل فيها بغيرها من الصور".

يقول إيزر بعد اقتباسه لكلام بلاز السابق:

ومقاطع النص الأدبى تتبع النمط نفسه فهناك فراغ بين المقاطع ونقاط القطع يؤدى إلى شبكة كاملة من الصلات المحتملة تضفى على كل مقطع أو صورة معناها المحدد. وأيا كان ما يتحكم فى هذا المعنى فهو غير محدد فى حد ذاته، فالعلاقة هى التى تضفى المغزى على المقاطع كما سبقت الإشارة، وليس ثم عنصر ثالث. وإذا فتحت الفراغات هذه الشبكة من الصلات المحتملة فلابد أن تكون هناك بنية تقوم عليها وتتحكم فى طريقة تحديد المقاطع بعضها لبعض[٣٢].

الفراغات كما يتضح من كلام إيزر، تفتح شبكة من الصلات المحتملة بين مقاطع النص، ولكن ذلك يحدث طبقا لبنية تتحكم فى وجود الفراغات وتحديد المقاطع النصية التى يتبلور مغزاها بناء على علاقاتها بعضها ببعض، بما لايخرجنا ـ حسبما أرى ـ من فلك التحليل البنيوى للنصوص.

وحتى لايستغرقنا الجدل حول أطروحات إيزر، أود تلخيص الفروق بين مفهومى "الفراغ" و"السرد المكتنز" فى أن الأول يشير إلى فعالية عامة تميز عملية القراءة لايتحدد فيها طبيعة الفراغ أو شكله، فى حين يشير الثانى ـ فى أحد وجوهه ـ إلى صورة خاصة من صور هذه الفعالية يتحدد فيها الفراغ بكونه "سردا" له مفتاح نصى وله فى ذاته كل خصائص السرد، بما فى ذلك إمكان وجود الفراغات النصية التى يشير إليها إيزر. الفرق الثانى هو أن مفهوم السرد المكتنز لايقوم بالضرورة على وجود بنية نصية تحتية ثابتة تتحكم فى ظهوره وتقوم بالربط بين المقاطع النصية بما يكسب كلا منها مغزاه؛ إذ لو كان الأمر كذلك لظل مفهوم السرد المكتنز دائرا فى فلك الفكر البنيوى الذى يحاول استكناه إحدى فعاليات القراءة الواقعة ضمن بنية محددة يؤدى القارىء دورا محددا ـ أيا كانت درجة أهميته ـ فى إكمالها وكشف علاقاتها التحتية، دون أن يكون هذا القارىء نفسه هو صانع هذه البنيات، ودون السعى إلى الخروج عن عالم النص المغلق إلى آفاق التحليل الثقافى الذى أشرت إليه سالفا؛ إذ إن واحدة من أهم أدوار السرد المكتنز كما أحاول أن أجادل هى فى فتحه لوعى القارىء على مشاهد ثقافية/ حضارية لها سمت سردى بالأساس.

المفهوم الثانى الذى يبدو متاخما للسرد المُكْتنِز ينبع من التحليل البنيوى للسرد، وتحديدا فيما يتصل بالإيقاع الزمنى للسرد وهو مفهوم الخلاصة Summary .

يقع مفهوم الخلاصة ضمن أربع سرعات يتخذها السرد بالنسبة للأحداث التى يعرضها، هى الحذف Ellipsis، والخلاصة Summary، والمشهد Scene، والوقفة Pause، وكلها مفهومات تحاول تحديد العلاقة بين الفترة الزمنية للأحداث التى يعرضها النص السردى والفترة الزمنية اللازمة لقراءتها أو تلاوتها فى النص، أو بلغة أخرى؛ تحاول تحديد التناسب بين المساحة الزمنية المفترضة للأحداث الغفل Fabula ومساحة عرضها فى اللغة[٣٣].

يمكن بصورة إجمالية تعريف الخلاصة فى هذا السياق باعتبارها:

تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات فى مقاطع معدودات، أو فى صفحات قليلة، دون الخوض فى ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال، أو هى كما قال تودوروف "وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة"[٣٤].

ومن الواضح بداية اختلاف المستوى الذى تعمل فيه الخلاصة عن ذلك الذى يعمل فيه السرد المكتنز. فالمفهوم الأول يمكن أن يكون جزءا فى الثانى إذا ما رأى القارىء ذلك. غير أن وجه الشبه الذى يمكن أن يصنع لبسا بين المفهومين يأتى من كون الخلاصة تبدو مركزة لأحداث كثيرة فى تقارير لغوية مختصرة، مستبعدة الكثير من تفاصيل تلك الأحداث التى يحتمل أن يقوم القارىء بإكمالها فى مخيلته. وهو ما يشبه الفعالية التى يقوم بها القارىء فيما يخص السرد

المُكْتَـنِز. غير أن إكمال القارىء للأحداث التى تم تلخيصها يعد أمرا اختياريا غير فاعل فى سير عملية القراءة؛ إذ يبدو أن النص السردى فى حالة الخلاصة قد استبعد ما رآه غير ذى نفع بالنسبة للدلالة التى تقترحها بنيته محققا عبر عملية التلخيص هذه عدة وظائف أخرى(٣٥)، فى حين أن السرد المُكتَنِز يعد جزءا أساسيا فى أى دلالة محتملة للنص، كما أن الإشارة النصية التى تحيل إليه لا تمثل تلخيصا لـه أو عرضا لأى جزء فيه؛ إنها فقط إحالة يبدأ بعدها السرد المُكتَنِز فى التكون داخل ذهن القارئ.

٥ـ نماذج من أشكال السرد المُكْتَـنِز :

فى هذه الفقرة، التى أراها الأهم فى توضيح حدود مفهوم السرد المُكْتَـنِز، سأحاول أن أتعرض لمختلف التشكلات التى رصدتها لهذا المفهوم فى نصوص سردية وشعرية متنوعة. وسيكون التركيز على أمور ثلاثة فيما يتصل بالأمثلة التى سأطرحها: أولها نوع السرد المُكتَنِز الناتج: هل هو سرد سابق موجود فى الثقافة كالسرد الفيلمى أو المواويل القصصية أو السير الشعبية أو غيرها من السرود الشائعة، أم هو سرد لمشهد حضارى من الحياة اليومية؟ وإذا ما كان سردا لمشهد حضارى فهل يعبر أو يتصل بأحد السرود الكبرى فى وعينا الحضارى أم لا؟ ثانيها ما العناصر السردية المحتملة التى تشترك فى تشكيل السرد المُكتَـنِز (من شخصيات ومخطط زمنى وملامح فضاء تخييلى ،وتبئير إلخ)؟ ويلاحظ فى هذه النقطة أن محاولة تحديد شكل السرد المُكتَنِز سينصب فقط على تحديد العناصر المشتركة فى تكوينه دون محاولة استكناه تكوين محدد ـ أو لنقل بنية محددة ـ تتركب على أساسه ـ أو على أساسها ـ تلك العناصر ؛إذ إن تركيب العناصر السردية فى تشكل سردى محدد ومؤقت ـ كما جادلت قبل ذلك ـ أمر فردى يتصل بما تحتويه مخيلة كل قارىء عن السرد المُكتَنِز المعين، وطرائق التركيب الخاصة بكل قارىء لما تحتويه مخيلته، كما يرتبط أيضا بتوجهات القارىء الأيديولوجية المسبقة، وكذلك بعملية الفهم الدينامية الخاصة بكل قارىء ، وربما بكل قراءة ، لعناصر النص الذى يحتوى السرد المُكتَنِز . ثالثها يتصل بالأدوار المحتملة التى يمكن أن يلعبها السرد المُكتَنِز فى وعى القارىء على مستوى تأويل النص، وكذلك على مستوى ما يمكن أن يحيل إليه هذا السرد من طرح حضارى عام فى وعى القارىء سواء بالمراجعة وإعادة الإنتاج أو بالتثبيت والترسيخ.

لعل أكثر صور السرد المُكْتَـنِز وضوحا هى استدعاء أحد السرود المشهورة فى الثقافة التى تمثل سياق النص الذى يحتوى السرد المُكتَنِز، أيا كان تصنيف هذا النص . وسأضرب مثالا على هذا النوع من قصيدة "آخر نبلاء العصر الروما نتيكى" للشاعر طارق هاشم، حيث يقول فى نهايتها :

"صاحبى
آخر نبلاء العصر الرومانتيكى
مات
وفـ جيبه ٣رصاصات
وشبح لأنور وجدى
(حسن الهلالى) بعد ١٥ سنة
حطم حيطان السجن
وخرج
رافع شعار النضال
ضد الخير
والنجاح
وعبط الرومانسيين "(٣٦).

السرد المُكْتَـنِز الذى سينتج فى ذهن المتلقى يتمثل هنا فى المشاهد السردية التى سيعيد القارىء تخيلها من فيلم "أمير الانتقام ". والمفتاح النصى الذى سيستخدمه القارىء للنفاذ إلى ذلك السرد الفيلمى فى ذاكرته هو اسم الممثل (أنور وجدى) واسم الشخصية التى لعبها فى الفيلم (حسن الهلالى)، وإشارة إلى حدث ضمن الفيلم هو هروب الشخصية / البطل من السجن.

يمكن بعد ذلك تحديد العناصر السردية التى سيستخدمها القارىء فى إعادة تشكيل بعض مشاهد الفيلم الذى أحال إليه النص وهى:

١ـ الشخصيه الرئيسة (حسن الهلالى): التى غالبا ما ستتجسد فى هيئة الممثل أنور وجدى.

٢ـ الحدث: هروب البطل من السجن.(فى الفيلم تم الهروب عن طريق خداع البطل لحراس السجن).

٣ـ الفضاء السردى: ويمكن تخيله فى إطار السجن الذى تم تصويره فى الفيلم مع التعديلات المتوقعة التى ستدخلها ذاكرة القارىء وخبراته الشخصية.

٤ـ المخطط الزمنى: الوقت الذى اتخذه بطل الفيلم فى تنفيذ الهروب.

٥ـ وجهة النظر (التبئير): وهو عنصر ذاتى تماما. فى هذه الحالة يتوقف على عناصر كثيرة، منها القارىء التقييمى من الفيلم ودرجة تذكره لأحداثه وخبراته الشخصية عن حالة السجن، وكذلك يتوقف تبئير القارىء للسرد المكْتَنِز على التحريفات التى قام بها النص لمشاهد الفيلم، ورؤى القارىء التأويلية لباقى مفردات النص التى تمثل سياق هذا السرد.

ومن الواضح أن النص فى إحالته إلى الشخصية لم يذكر تفاصيلها الشكلية أو ملامحها المميزة على المستوى النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى إلخ. فقط قام النص بالإحالة معتمدا بصورة ضمنية على معرفة القارىء بالسرد الذى يحيل إليه. وكذلك الأمر فيما يتصل بالفضاء (السجن). وما أرى أن مخيلة القارىء ستقوم به هو إكمال تفاصيل الشخصية بناء على ما يتذكره من مشاهد الفيلم التى يشير إليها الحدث المخصوص فى النص الشعرى، ويمكن تخيل أن ما سيقوم القارىء بإكماله سينصب غالبا على الشخصية (من ناحية الملابس المهلهلة واللحية الطويلة وشحوب الوجه على المستوى الشكلى، وكذلك شجاعة البطل فى الدفاع عن موقفه وأمانته التى قادته للسجن وطبيعة القهر الذى يستشعره نتيجة الظلم الواقع عليه، على مستوى الملامح النفسية). وعلى مستوى الفضاء سيكمل القارىء صورة السجن كما يتذكرها من الفيلم (غالبا الغرف الضيقة شديدة الإظلام ذات السقف المنخفض إلخ). ومن الواضح أن عملية التشكيل التى ستقوم بها مخيلة القارىء لعنصرى الشخصية والفضاء ستتباين من قارىء لآخر كما أشرت.

مخيلة القارىء وذاكرته بعد ذلك ستلعبان الدور الرئيس فى تشكيل ملامح الحدث الذى سيتم تعديله بسبب ما ذكره النص الشعرى من تحطيم "حسن الهلالى" لجدران السجن، وهو ما لا يتفق مع أحداث السرد الفيلمى، ويتطلب بالتالى فعالية تركيبية بين باقى عناصر السرد الفيلمى كما يتخيلها القارئ، وبين ما يدفع إليه النص الشعرى من تعديل يقوم القارىء بإبداعه على مستوى المخيلة.

أما المخطط الزمنى للحدث الذى يمثل السرد المُكْتَنِز وكذلك تبئيره فهما ـ كما أرى ـ يمثلان فى هذا السرد منطقة إبداع المتلقى الأساسية التى سيتعمد فيها بصورة شبه كاملة على عناصر تشكيل ذاتية تتصل باستقباله للفيلم وموقفه من الأحداث فيه، وقدرته على إعادة تشكيل رؤاه نفسه.

من الواضح ـ بحسب الجدل السابق ـ أن السرد المُكْتَنِز الناتج سيختلف فى ملامحه التكوينية ومغزاه من قارىء لآخر، بل ربما من قراءة لأخرى فى ذهن القارىء الواحد.

من زاوية أخرى، يشترك السرد المُكْتَنِز السابق كوحدة دلالية فى نص هاشم الشعرى، فبدون أن يكون فيلم" أمير الانتقام" موجودا فى ذاكرة القارىء ستفقد القصيدة الكثير من إيحاءاتها الدلالية والجمالية؛ إذ من الواضح أن النص يقيم ما يشبه التماهى بين شخصية الصديق الذى مات وفى جيبه رصاصات ثلاث وجانب من شخصية حسن الهلالى فى الفيلم، مع تحويل فى دلالات الوحدات السردية التى يكونها القارىء من الفيلم لتتناسب مع طرح القصيدة عن هزيمة الصديق "آخر نبلاء العصر الرومانتيكى " نتيجة انتهاء أحلامه بالفشل، مما دعاه لتصور هروب حسن الهلالى من السجن وقد هدف إلى "النضال ضد الخير والنجاح وعبط الرومانسيين" وليس من أجل الخير والحق وإدراك النجاح كما يصور الفيلم.

لايهدف هذا التحليل إلى الدخول فى إمكانات تأويل النص الشعرى، بقدر ما يسعى لتوضيح طبيعة السرد المُكْتَنِز الذى أحالت إليه القصيدة والإشارة إلى إمكانات تشكله فى ذهن

القارئ، وكذلك دوره في النص بوصفه وحدة أساسية لم يكن لها أن توجد لو لم يكن القارىء منتميا للواقع الثقافي للنص.

في الإطار السابق، يمكن اكتشاف الكثير من السرود المُكْتَنِزة في النصوص الشعرية والسردية (وربما في المقالات الصحفية والتحليلات السياسية). هذه السرود موجودة في الثقافة المشتركة لكل من النص والقارئ، ولايفعل النص سوى الإحالة إليها عبر مفتاح نصى قصير.

* * *

المثال الثاني يبدو أكثر تعقدا، إذ يشير إلى سرد مكتنز يمثل مشهدا حياتيا في الواقع الثقافي/ الحضاري لكل من النص والقارىء. يتم الدخول إلى هذا المشهد عبر مفتاح نصى أيضا، ويبدو شخوصه الرئيسة ممثلة لأنماط اجتماعية عامة، كما يتضح منه مدى أهمية أن يكون القارىء منتميا لثقافة النص.

يدور الحوار التالي في افتتاح رواية إبراهيم أصلان "عصافير النيل":

انتبهت الجدة من غفوتها
تركت مكانها عند الزير.
وتلمست الجدار حافية عند البوابة
وقفت تدارى جسمها في صدغ الباب، وتطل برأسها.
تتفرج على ابنها عبد الرحيم، الذى خرج محمولا إلى العربة المفتوحة.
ظلت تبتسم وتكلم نفسها حتى انفضت الزحمة.
لمحها الحاج محمود الفحام واتجه إليها:
"ادخلى أنت ياخالة هانم. إن شاء الله يبقى عال".

"تسلم من كل ردى. هم شايلين الواد عبد الرحيم ورايحين فين؟"
"أنا رايح أشوفه وارجع أطمنك".
قالت الجدة:
"يخييك ياعبد الرحيم، لازم الانتخابات رجعت تانى".
وسألت: "إنت ياخويا عاوز تروح لهم؟ ".
" أيوه حاغير هدومى وأحصلهم".
حتلاقيهم حدا الدكاكين، في أول البلد، ما هو المنشاوى باشا نجح."
واستدار الحاج إلى الناحية الأخرى وقال:
"لاحول ولاقوة إلا بالله"(٣٧).

السرد المُكْتَنِز هنا يتمثل في مشهد الانتخابات الذى يشار إليه بجملة "لازم الانتخابات رجعت تانى" هذه الجملة المفتاح تنهض على تشكيل المشهد الذى يشير إليه السرد الإطار من بداية الرواية (بما في ذلك الأجزاء التي لم أذكرها هنا). أعنى أن ما حدث في ذهن الجدة ـ ومن الضرورى أن يحدث كذلك في ذهن قارىء الرواية حتى يصل إلى ملمح مهم في شخصية الجدة ـ هو أنها قد زاوجت بين المشهد الذى يدور أمامها (حمل عبد الرحيم إلى عربة الإسعاف كما سيتضح بعد ذلك) وبين مشهد حضارى آخر لما بينهما من تشابه، مما جعلها ترجع بذاكرتها إلى مشهد الانتخابات النيابية فيما قبل الثورة حيث نجح" المنشاوى باشا".

يمكننا الآن التعرف على السرد المُكْتَنِز الذى سيتكون في ذهن القارىء نتيجة جملة الجدة: إنه باختصار شديد، مشهد ضمن مشاهد مشابهة كثيرة في الريف المصرى يمثل رجلا ـ من أنصار أحد المرشحين للبرلمان ـ محمولا على الأعناق يهتف لذلك المرشح.

عناصر هذا المشهد التي سيقوم القارىء بتخيلها ليعرف ما يدور في ذهن الجدة هي:
١ـ فضاء: يتمثل في إحدى شوارع أو ساحات قرية مصرية قبل الثورة.
٢ـ شخصيات: هي أنماط عامة موجودة حتى الآن تمثل أنصار و"هتيفة" مرشح ما، أحدهم محمول على الأعناق (غالبا عبد الرحيم) ويقوم بالهتاف للمرشح الناجح "المنشاوى باشا".

٣ـ تبئير ومخطط زمنى: يتصلان بزاوية الرؤية التى سيتخيلها القارئ، وبالمدة الزمنية التى سيستغرقها تخيله لهذا المشهد.

هكذا يكاد القارىء يكون هو مَن يبدع عناصر السرد المُكْتَنِز كلها؛ إذ إن موقع هذا السرد فى بداية الرواية لايتيح للقارىء أن يتخيل أوصاف الفضاء (القرية) المنتثرة فى الرواية بعد ذلك. كما أن شخصية عبد الرحيم ـ مثل شخصية المنشاوى باشا (التى ستمثل فجوة فى السرد المكتنز أظن أن الكثير من القراء سيقومون بملئها، عن طريق تخيل أحد باشاوات ما قبل الثورة،كل حسب خبراته) ـ لن تكتسب أى خصوصية إلا بعد ذلك،حين تتعرض لها الرواية. أما التبئير، والمدة الزمنية التى سيستغرقها ذهن القارىء فى تخيل السرد المكتنز فيبدو أنهما عنصران ذاتيان بصورة كاملة.

إن أهمية المشهد السابق هو أنه يشير إلى مدى انفصال الجدة عن الواقع ـ نتيجة التقدم فى السن ـ منذ بداية الرواية، وذلك عبر المفارقة التى ستنشأ فى ذهن القارىء بين السرد المكتنز السابق وبين ما يحدث فعلا لعبد الرحيم الذى سنكتشف ـ فى نهاية الرواية ـ أنه ذهب إلى المستشفى ومات فيه. ومن الواضح أيضا أن هذا المشهد الذى يمثل السرد المكتنز لم يكن ليقوم بدوره فى رواية أصلان ـ ولم يكن ليوجد أساسا ـ إذا لم يكن القارىء هو ابن الثقافة التى نتج النص فى سياقها.

* * *

وإذا كان السرد المُكْتَنِز السابق لم يخرج دوره عن حدود الدور الذى يلعبه فى النص الروائى الذى يحتويه، طبقا للتحليل السابق، فإن المثال التالى يتعدى مجرد سرد يشير إلى مشهد حضارى مفيد للنص الإطار، إلى كون هذا المشهد الحضارى أشبه بدعوة لمناقشة بعض الملامح المميزة للثقافة المصرية المعاصرة فى أحد تجلياتها.

يقول الشاعر فريد أبو سعدة فى أحد مقاطع قصيدته " طائر الكحول":

على مقعد فى "الأتيليه"
تتثاءب أعضائى
وعندما يتوافد الصّخبُ اليومى
أشرعُ فى الابتسام(٣٨)".

ههنا سرد مكتنز يشير إلى مشهد حياتى خاص بأوساط المثقفين، نتعرف عليه من مفتاح نصى يتمثل فى اسم مكان معروف لدى مرتاديه" الأتيليه"، وكذلك تعبير " الصخب اليومى" الذى يشير إلى الممارسة السلوكية الخاصة بالمكان. يمكن بعد ذلك تحديد عناصر السرد المكتنز فى:

١ـ فضاء: يشير إلى مكان محدد بعلامات التنصيص هو" الأتيليه".
٢ـ شخصيات: الراوى (الذى يشير إلى الشاعر غالبا) إضافة إلى النادل ومجموعة من المثقفين والمبدعين فى مختلف المجالات.
٣ـ مخطط زمنى: يبدأ من التوقيت الذى يتوافد فيه رواد المكان بصورة متكررة ليلا ويستمر فترة تكفى للشعور بامتلاء المكان الذى يوحى للراوى بالصخب.
٤ـ حدث: مناقشات رواد المكان، وحركة النادل بينهم.
٥ـ تبئير: منقسم فى هذا السرد تحديدا بين النص والقارىء

لنا أن نتصور الآن كيف سيشكل القارىء مشهدا سرديا من العناصر السابقة، وليكن كالآتى:
"الراوى يجلس مسترخيا على مقعد فى الأتيليه. تبدأ مجموعة من رواد المكان فى التوافد والجلوس، بينما تدور بينهم حوارات يراها الراوى صخبا. النادل يدور بين الجلوس مقدما مشروبات تقليدية، فى حين يبتسم الراوى كرد فعل على ما يرى".

لعله من الواضح الآن أن تشكل العناصر السابقة فى تكوين سردى سيختلف من قارىء إلى آخر. والتصور السابق لايمثل سوى استجابة الباحث الشخصية؛ إذ ربما يتخيل البعض الراوى فى هيئة الشاعر (فريد أبو سعدة) إذا ما كان يعرفه شخصيا، كما يمكن تصور التنويعات التى ستنتج فى أذهان القراء نتيجة محاولة تخيل وتجسيد " الصخب اليومى" الذى يشير إليه النص.

ومن زاوية أخرى سيتنوع رد فعل القراء تجاه موقف الراوى من مجتمع الأتيليه، فلن يخلو الأمر من اعتبار البعض أن ابتسامة الراوى تعبر عن سخرية أو عن تعال أو ربما عن تعاطف ومحبة لهذه الظاهرة الثقافية اليومية. موقف الراوى كذلك يمكن عده تبئيرا يعبر عن وجهة نظره الناتجة عن مفاهيمه وتقييماته الخاصة للمكان ولرواده. وعلى ذلك، يكون تبئير القارىء للمكان ولرواده، وكذلك تبئيره لوجهة نظر الراوى فى المكان، على المستوى البصرى، وعلى المستوى التقييمى الناتج من مفاهيم ورؤى القارئ، تبئيرا خاصا بالقارىء - الذى ارتاد المكان قبلا أو سمع عنه - بصورة كاملة.

السرد السابق بذلك يبدو فاتحا لمساحة أخرى، إضافة لتلك التى حاولت تحليلها فى نص إبراهيم أصلان. إنه يضع القارىء فى موقف المقيم لأحد أماكن تجمع المثقفين والمبدعين ولممارساتهم فيه، بما يمكن اعتباره دعوة من النص إلى القارىء للنظر بصورة تقييمية فى أحوال المثقفين والمبدعين وممارساتهم عموما فى مصر. وبالطبع لن يتمكن القارىء من النفاذ إلى ذلك السرد المكتَنِز فى النص إذا لم يكن مدركا لمفردات الثقافة التى نتج النص فيها.

* * *

المثال التالى يختلف عن سابقيه فى أن السرد المُكْتَنِز الموجود فيه يقود إلى أحد السرود الكبرى Grand Narratives التى تسكن الوعى العام فى ثقافتنا، بما يمكن اعتباره أحد إمكانات ذلك السرد المكتنز التى تخرج بالتحليل عن حدود النص إلى الواقع الثقافى / الحضارى الذى أنتج فيه. يقول علاء البربرى فى قصته " ضيوف ":

لم تكن متزوجة فى ذلك الوقت، كانت مطلقة حديثا. وهذا ما يجعله يشفق عليها ويجعلها لا تمانع فى أمور كثيرة بعد ذلك[٣٩].

الجملة السابقة تصف، بصورة موجزة جدا، شخصية ضمن شخصيات أخرى تتعرض لها القصة بالوصف الموجز أيضا بصورة متتابعة. وبغض النظر عن سياق النص، فإن الجملة السابقة تشير إلى السرد المكتَنِز الذى أود الوقوف عنده.

إن مفتاح السرد المُكتَنِز فى النص السابق هو وصف الأنثى بأنها "مطلقة حديثا"، ورؤية هذا التوصيف سببا فى أن "يشفق عليها" الرجل الذى يقوم الراوى بوصفه. كما أن السبب نفسه هو ما يجعلها "لا تمانع فى أمور كثيرة بعد ذلك". هذه الجمل ستبدو مُلغِزة بدرجة شديدة بالنسبة إلى شخص لاينتمى للواقع الثقافى/ الحضارى المصرى (أو ربما العربى)؛ إذ ما علاقة الطلاق الحديث بإشفاق البعض على المطلقة؟ وما الذى يدعوها لقبول أشياء (أيا كانت هذه الأشياء) لمجرد كونها مطلقة؟ ههنا ستتعدد التصورات من قارىء لآخر فى تجسيد السرد المكتَنِز الكامن تحت المفتاح النصى السابق، كأن يتخيل القارىء مجموعة مشاهد تمثل موقف طلاق بين شخصين (رجل وامرأة)، ثم حزن الأنثى وانكسارها نتيجة لذلك، ثم إحساس الأنثى بأنها منتقصة على المستوى الاجتماعى، ثم شعور الشخصية الأخرى فى النص الإطار (الرجل) بالشفقة عليها، واضطرارها أن تقبل - ذليلة النفس - أشياء لاتضطر غير المطلقات لقبولها، وهو ما يمكن أن يفتح خيال القارىء فى حدود خبراته الشخصية على ما يمكن أن تقبله المطلقة. هكذا، يمكن أن يتشكل السرد المكتَنِز القابع تحت المفتاح النصى السابق، ولن تختلف عناصره عن تلك التى ذكرناها فى الأمثلة السابقة (شخصيات نمطية تمثل رجلا وامرأة فى موقف طلاق، مشهد يمثل حزن المرأة وانكسارها بعد الطلاق، مشهد آخر يمثل ما يمكن أن يتخيله كل قارىء عن الأمور التى يمكن أن تقبلها المطلقة دون غيرها، وبالطبع سيكون هناك فضاء ومخطط زمنى وتبئير كلها من ابتداع القارئ). إن ما يعنينا فى هذا السرد الناتج أنه يقوم بالأساس على سرد كبير هو ما يمنح مفردات السرد المكتَنِز دلالاتها وترابطها فى بنية سردية مفهومة لدى أبناء الثقافة. بأسلوب آخر: إن السرد الكبير الكامن فى وعى القارىء - كذلك فى وعى المبدع - هو ما يوفر الإطار التفسيرى الذى تترابط أجزاء السرد المكتَنِز على أساسه، إذ إن هذا السرد الكبير المستقر فى وعى مؤلف النص وقارئه (إذا أخذنا فى الاعتبار البعد التواصلى للأدب) يتحول إلى شفرة مشتركة بينهما تسمح بتكون السرد المُكْتَنِز[٤٠].

يمكن أن نلخص السرد الكبير الذى ينهض عليه السرد المُكْتَنِز فى النص السابق كالآتى: إن أعز ما تملكه" البنت" هو عذريتها التى تعد رمزا لعفتها وحفاظها على شرفها، والتى تعتبر كذلك من الروادع الداخلية التى تمكن البنت من كبح شهوتها الجنسية (التى هى بحكم "الطبيعة" أكبر من شهوة الرجل)، ولا يجب أن تفرط البنت فى هذه العذرية إلا عبر القناة الشرعية التى يرتضيها المجتمع؛ أى الدخول فى مؤسسة الزواج، وبذلك تتحرك الأنثى من وضعية اجتماعية مقننة ذات أبعاد آمنة يطمئن لها المجتمع ويتفهمها باحترام، إلى وضعية أخرى لها الصفات نفسها - أى مقننة وآمنة ومحترمة - فإذا ما تزوجت "البنت" وأصبحت "امرأة"؛ أى فقدت عذريتها، ثم طلقت بعد ذلك، أصبحت خارج التقنينات التى يطمئن لها المجتمع؛ إذ يمكنها أن ترضى غرائزها بعيدا عن المؤسسة الشرعية، ودون رادع داخلى، حيث لن يتغير فيها شىء على المستوى الفيزيقى. إنها إذن محل شك وريبة، وعليها أن تثبت - بصورة مبالغ فيها - أنها عفيفة، والأفضل لها أن تقبل بالزواج من آخر يعيد لها مكانها المقبول والمحترم فى المجتمع. وإلى أن يحدث ذلك، يجب الانتباه لأفعالها ومحاصرتها حتى لا تحيد عن السلوك القويم. ولأن الأنثى تفهم ذلك وتؤمن به فعليها أن تشعر بتدنى موقعها، وأن تنصاع لذويها وتحكماتهم، فهى لم تعد كما كانت؛ لقد أصبحت منتقصة ومحل ريبة.

هذا السرد الكبير الذى يعيه المؤلف والقارىء هو المرجعية التى ينهض عليها السرد المُكْتَنِز فى نص علاء البربرى، وعلى أساسه يمكن فهم إشفاق الرجل فى المقتبس السابق على الأنثى المطلقة حديثا؛ أى التى على وشك مواجهة كل هذا الشك والريبة الاجتماعيين. وكذلك يمكن فهم قبولها لأمور كثيرة ليس عليها أن تقبلها إن هى لم تكن مطلقة.

إن ما يعنينا فى المثال السابق ليس هو السرد الكبير الذى يقع تحت الموقف الاتصالى فى النص، وإنما تعنينا الإشارة إلى إمكان أن يقود السرد المكتنز الذى سينتج فى ذهن المتلقى إلى سرد كبير قار فى الوعى العام ويمثل الإطار التفسيرى لوجود ذلك السرد المكتنز، بوصف هذه العلاقة بين السردين (الكبير والمكتنز) مميزة لأحد أشكال السرد المكتنز التى يمكن أن تفتح التحليل على الواقع الثقافى/ الحضارى للنص وللقارىء كليهما .

فى نهاية هذا العرض لما أسميته "السرد المُكْتَنِز"، أود الإشارة إلى أن الأمثلة التى طرحتها ليست بالضرورة شاملة لكل تشكلاته الممكنة؛ إذ من المحتمل أن يتوصل ناقد آخر إلى أشكال أخرى يمكن أن تدخل ضمن هذا المفهوم.

الهوامش :

(1) Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey and Maria Tatar (editors), Neverending Stories: Toward a Critical Narratology, Princeton University Press, New Jersey, 1992, P3.

الترجمة السابقة للباحث ونصها:

> Narratology has often been mentioned in the same breath with structuralism, for both aspire to systematic comprehensiveness and attempt to identify and classify mechanisms and structures that generate, respectively, *cultural and textual meaning.*

(٢) انظر :

* Susana Onega and Jose Angel Garcia Landa (editors), Narratology: An Introduction, Longman Publishing, New York, 1996, P1.

(٣) أيمن بكر، السرد فى مقامات الهمذانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص ص ٣٣ - ٣٦.

(٥) انظر : * Ibid, P7.

(٦) فيما يخص نشأة ودلالة مصطلح الأحداث الغفل يمكن مراجعة:

* J.A. Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, U. K., Third edition, 1992, pp 323-324 and pp 351-352.

وستيضح مفهوم المصطلح أكثر فى :

*Susana onega...., Narratology....,P7.

(7) Ibid,pp7-8.

(8) Mieke Bal, Narratology; Introduction to the Theory of Narrative University of Toronto Press, Canada, 4th edition, 1994,pp46-50.

(9) Jonathan Culler, Structuralist Poetics ; Structuralism Linguistics and the Study of Literature ,Routledge, London, 1989, p 205.

يستخدم المصطلح نفسه

*Jeremy Hawthorn, studying the Novel; An Introduction, Arnold, U...K.., 1996, p 94.

(10) Susana Onega..., Narratologv...p9.

النص المترجم هو :

The levels of analysis just mentioned can be conceived as a series of semiotic strata in which each level is the result of the application of a set of transformational rules to the previous level. A reader will consider (verbal) text as a given, and will use it to construct the story.

وفيما يخص مستويات التحليل التى تفترضها ميك بال يمكن الرجوع إلى كتاب أونيجا نفسه ص٦.
وأيضا كتاب Mieke Bal السابق الذى تطرح فيه نظريتها السردية.

(11) Susana Onega..., Narratology...,p5.

(١٢) تستخدم فى هذه الدراسة تعبيرات "الوعى الحضارى" و "الوعى الثقافى" و "الوعى الفنى" و"الفعل الحضارى" كما طرحها ناجى رشوان فى كتابه. انظر:

- ناجى رشوان : الوعى الحضارى وأساطير التصور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٠٧ أغسطس عام ٢٠٠٠، ص ص ٩ - ١٠.

(13) Mieke Bal,Narratology; Introduction to the Theory of Narrative, University of Toronto Press, Canada, 4th edition, 1994, p10.

(١٤) فيما يخص هدف التحليل السردى البنيوى عموما يراجع على سبيل المثال:

*M,.H. Abrams, A tlossary of Literary Terms, Harcourt Brace College Publishers, U. S. A, 6th edition 1993, p 124.

- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology, Scolar Press, U. K., 1991, pp61- 62.

(١٥) يشير الكثيرون إلى هذه الدعاوى ومنهم على سبيل المثال:

- Susana Onega..., Narratology..., P1.
- Shlomith Rimmon- Kenan, Interpretive Strategies, Interior Monlogues, in Neverending Stories: Toward A Critical Narratology, Princeton University Press, New Jersey, 1992, P101.

(١٦) انظر فى هذه النقطة تحليل ناجى رشوان حول فعل البنية فى الوعى:

- ناجى رشوان، الوعى الحضارى ، ص١٢ ، و ص ٣٦.

(17) Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature, Routledge, London, 1989, P viii.

(١٨) هذا الشكل مأخوذ عن كتاب سوزانا أونيجا السابق، انظر:

* Susana onega..., Narratology...., p12.

(19) Shlomith Rimmon – Kenan,Jnterpretive Strategies..,p102.

(٢٠) يمكن الاستدلال على هذا الإصرار عند كل من:

- رولان بارت، **التحليل البنيوى للسرد**، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ترجمة حسن بحراوى، بشير القمرى، عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط ١ / ١٩٩٢، ص٢٩.

- كارلهاينز ستيرل، **قراءة النصوص القصصية**، ت: نشوى ماهر، فصول، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى ١٩٩٣، ص٥٠.

(٢١) ناجى رشوان، **الوعى الحضارى** ، ص٣٨.

(22) Susana Qnega Narratology ... P1.

الترجمة للباحث والنص المترجم هو:

The Post-structuralist reaction of the 1980s and 1990s against the scientific and taxonomic pretensions of structuralist narratology has resulted in a comparative neglect of the early structuralist approaches. One positive effect of this, however, has been to open up new lines of development for narratology in gender studies, psychoanalysis, reader-response criticism and ideological critique. Narratology now appears to be reverting to its etymological sense,

a multi-disciplinary study of narrative, which negotiates and incorporates the insights of many other critical discourses that involve narrative froms of repressntation.

(23) Shlomith Rimmon-kenan, Interpretive Strategies..., p101.

النص المترجم هو:

The infiltration of interpretation into what had seemed a separate activity, often called "description", is (for me) both distressing because of the doubt it raises as to the "objectivity" or "scientific nature" of narratological research, and liberating, because it opens a new area for research, namely the relations between narrative phenomena and interpretive strategies.

(24) Susana Onega ...., Narratology...., p30.

(25) Susana Onega ...., Narratology...., PP 29-30.

الترجمة للباحث والنص المترجم هو :

Post-structuralist critical schools have developed the analysis of the reader's role in literary communication, stressing the active and creative nature of reading... A different line of inquiry consists in analysing the text from the reader's viewpoint. The static structure of meaning becomes suddenly animated: form becomes a sequential process of construction, a series of provisional hypothesis during the reading process.

(٢٦) يستخدم الباحث مفهوم السرود الكبرى كما طرحه المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار بوصفه مصدرا للمشروعية بالنسبة لنمط المعرفة المميز لفترة الحداثة الأوربية Modernism، يراجع:

* Jean – François Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knoledge, trans. By: Geoff Benningetonand Brian Massumi, foreword by: Fredric Jameson, Manchester University Press, England, 1984, pp31-37.

(27) Susana Onega ..., Narratology..., P30.

(٢٨) الفيروز آبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب)، **القاموس المحيط**، تحقيق مكتب تحقيق التراث فى مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسى، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٣٠/ ١٩٩٣، ص ص ٦٧٢ - ٦٧.

(29) Beter Proks, Reading for the Plot, in Susana Onega'.... , Narratology..., PP251-261.

(٣٠) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة: نظرية فى الاستجابة الجمالية**، ترجمة د.عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، العدد١٢٦، القاهرة،٢٠٠٠، ص١٨٧.

(٣١) السابق ص١٩٧.

(٣٢) السابق ص١٩٨.

(٣٣)انظر فيما يخص العلاقات بين زمن الأحداث الغفل وزمن عرضها فى النص:

* Gerard Genette, Narrative Discourse: An Essay in Method, Cornel University Press, Ithaca, New York, 1980, pp 87-88.

وفيما يخص تعريف سرعات السرد يمكن مراجعة العرض المجمل الذى قام به الباحث فى دراسته السابقة:

- أيمن بكر، **السرد فى مقامات الهمذانى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨، ص ص ٥٢ - ٥٥.

(٣٤) عبد العالى بوطيب، **إشكالية الزمن فى النص السردى**، فصول، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، القاهرة،١٩٩٣، ص١٣٩.

(٣٥) فيما يخص وظائف الخلاصة يمكن مراجعة:

- سيزا قاسم، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٥٦.

(٣٦) طارق هاشم، ميت خيال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسة إبداعات، العدد ١٩٩٩/٨٨، ص ٥١.

(٣٧) إبراهيم أصلان، **عصافير النيل**، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،العدد ٢٠٠٠/٥٣، ط٢، ص ص٩ -١١

(٣٨) فريد أبوسعدة، **طائر الكحول**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٨. ص٣٧.

(٣٩) علاء البربرى، **يونى سكس**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة أصوات أدبية، العدد٢٢٩/ ١٩٩٨، ص ١٢.

(٤٠) حول السرود الكبرى فى الثقافة المصرية يراجع:

- ناجى رشوان، **الوعى الحضارى**.   ، ص ص ٧٤ - ١٥٣.

نزعة أدونيس الإنسانية:
استعارة شعرية مضللة!

محمد خلاف

لم تشغل أدونيس مسألة مثلما شغلته مسألة اكتشاف المعنى الإنسانى العميق لذاته، وللإنسان عموما ومحاولة تحقيق هذا المعنى. وتمتلىء كتابات أدونيس النثرية بفيض من العبارات التى تؤكد كلها أهمية الإنسان المطلقة وعلى ضرورة اتخاذه غاية فى حد ذاته، رغم أن نقيض ذلك هو ماحدث، ويحدث حتى الآن[1]. ولما كان أدونيس واعيا طول الوقت بما آل إليه مصير الإنسان فى مجتمعه العربى الإسلامى من نهاية مفجعة، فقد اتخذت لديه هذه المسألة أبعادا عميقة ومركبة. كان أدونيس واعيا منذ البداية وعيا يكاد يكون مفرطا، بأن الإنسان فى مثل هذا المجتمع لم يعد صالحا لأن يكون حتى مجرد شيء. فلقد "صار أى شيء (.) أكثر أهمية من الإنسان. أى شيء، حتى الثوب، حتى الحذاء"[2]. وقد ظل هذا الشعور المأساوى يرافقه على الدوام سواء على صعيد حياته الشخصية أو على صعيد تجربته الشعرية. وكان هذا الشعور من القوة بحيث أنه ظهر لديه على هيئة رد فعل مضاد يعبر على العكس عن نزعة قوية لتأكيد الذات بشكل مطلق. ورفض الخضوع لكل صور التعميم أو التجربة التى من شأنها أن تهدد أصالة هذه الذات وفرادتها. وينطلق أدونيس من تعريف معين للاغتراب يعتبره من أقدم وأعمق التعريفات هو ذلك التعريف الذى أورده الفارابى. يقول الفارابى فى تعريفه: "كل موجود فى ذاته، فذاته له، وكل موجود فى آلة، فذاته لغيره". لذلك كانت المسألة الأولى وما تزال بالنسبة له هى كيف يخرج من دائرة هذا الاغتراب ويقوم بعملية الاسترداد. وقد مثلت لـــه الكتابة الشعرية أحد أفضل الطرق لممارسة استرداد الذات والعودة الدائمة للوجود فيها.

ورغم أن أدونيس ينطلق من التركيز على الإنسان والاهتمام به من خلال علاقته بالله أو عبادته له بل بوصف ذلك الإنسان يمثل هو نفسه قيمة بحد ذاتها إلا أنه يفشل فى الاحتفاظ بهذا من ميدان التأثير والفعالية فإن ردة فعلها الحادة والقوية على هذا الإجراء سرعان ما تتجه على الفور ناحية إضفاء طابع المطلق على كل ما هو نسبى وذاتى ومتناهٍ. ولأن أدونيس شاعر قبل كل شىء فإنه يختار بالضرورة الشعر لكي يخلع عليه الإطلاقية التى يسلبها من الوجود الميتافيزيقى. وفى اللحظة نفسها التى يفعل فيها أدونيس ذلك فإنه يخون نزعته الإنسانية ذاتها. وهكذا ينتقل أدونيس من المركزية اللاهوتية إلى المركزية الإنسانية ملاحظا بحق أن "غربة الدين الكبرى هى أن تصبح الكنيسة أكثر أهمية من المسيح. وأن يصبح الجامع أكثر أهمية من الإسلام. هى أن تصبح الكنيسة للكنيسة والجامع للجامع. هى أن يصبح الدين مؤسسة"[3]. لكنه ما إن يصل إلى المركزية الإنسانية حتى يرتد على عقبيه عائدا مرة أخرى إلى نقطة البداية، أعنى إلى المركزية اللاهوتية. ولكن فى هذه المرة تحت اسم مستعار هو الواحدية الشعرية. فإذا كان صحيحا أن الدين عندما يصبح غاية فى حد ذاته وليس وسيلة أو كما يعبر أدونيس عندما يصبح الدين للدين فستؤدى هذه الحالة إلى ضياع الدين وتدهورِ العالِم الروحى، تدهورا كاملا. فإنه من الصحيح كذلك أن إحلال الشعر محل الدين بوصفه مصدرا بديلا للقوة ثم النظر إليه بعد ذلك على أنه يمثل قيمة فى ذاته أو بحد ذاته سيعمل هو أيضا على ضياع الشعر وضياع الإنسان معا. بل إن اتخاذ الإنسان نفسه غاية من أجل ذاته أو كما يعبر فويرباخ جعل الإنسان إلها للإنسان لايمكنه إلا أن يفقد الكائن البشرى روحه وإنسانيته. ذلك بأن جوهر الكيان البشرى هو فى تلك القدرة المبثوثة فيه لا على النكوص على عقبيه والارتداد للخلف وإنما على الاستشراف والتطلع للأمام ومحاولة سبر أغوار الوجود الروحى المستقل والمتميز. ذلك الوجود الذى يقف بأكمله خارج ذاته وخارج عالمه الطبيعى معا.

تعتبر الواحدية الشعرية إذن، بمثابة حجر الأساس الذى تقوم عليه نظرة أدونيس إلى العالم. وقد كانت هذه الواحدية الشعرية، من القوة، بحيث أنها تمكنت بالفعل من أن تبتلع فى داخلها كل مدارج الوجود المختلفة: الدينية والفكرية والجمالية وحتى الشخصية. وقد أثرت هذه

الواحدية في طريقة مقاربة أدونيس للأفكار بشكل عام. كما أثرت كذلك في الكيفية التي تناول بها أدونيس بعض الظواهر الهامة في كل من الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية. فإن تناول أدونيس للأفكار بصفة عامة يكاد يكون تناولا عاطفيا وذاتيا صرفا، وفي هذا النوع من التناول تكون المشاعر هي المقومات الأولى. كما بدا تأثير هذه الواحدية واضحا في موقف أدونيس المتحيز من التراث العربي والإسلامي، فهو لايقبل من هذا التراث، سوى الاتجاهات التي من شأنها أن تثرى تجربته الشعرية وتدعمها، كالاتجاهات الباطنية، مثلا، من إمامية وصوفية، وهذه الاتجاهات هي أيضا الاتجاهات نفسها التي يخلع عليها أدونيس، قيمة تحويلية وثورية كبرى. ويحدث استقطاب مماثل، على مستوى العلاقة بالثقافة الغربية. فهو ينحاز في هذه الثقافة إلى الفلسفات والحركات الشعرية والفنية النازعة إلى اللامعقول وإلى الفردية المطلقة، كالحركة السوريالية، وفلسفات نيتشه وكيركجرد وهيدجر.

وقد بدأنا الدراسة بمحاولة استخلاص المخطط الهيكلي لكتاب الثابت والمتحول. وكانت هذه المحاولة مصحوبة ببعض التعليقات والملاحظات النقدية الجزئية التي بثثناها هنا أو هناك. لكن انتقادنا الأساسي كان موجها إلى موقف أدونيس الفكري ككل. أعني موقفه الرامي إلى جعل الشعر يأخذ مكان الدين. وفي الواقع، فإن أدونيس يستخدم ها هنا مايشبه أن يكون معيارا عكسيا للحقيقة أو القيمة. فهو يتهم النظرة الدينية بأنها السبب في ضياع الإنسان العربي وفقدانه لتكامله وحريته. وكحل لهذا الموقف المفترض أو المزعوم، يدعو أدونيس إلى تثبيت منحى إنساني أنثروبولوجي صرف، مكان المنحى الديني السائد والمستقر. لكنه في مجال الرد على مايسميه بالنظرة الدينية المتطرفة، مايلبث أن يقع في براثن نظرة أشد تطرفا، هي النظرة الإنسانية. وقد عرفنا أن من بين أهم خصائص هذه النزعة هو ميلها إلى إضفاء طابع اللامتناهي على المتناهي وطابع المطلق على الجزئي والنسبي والعابر. غير أن هذه المحاولة لابد أن تنتهي، لامحالة، إلى الفشل. وفي الحقيقة، فإن الشعر، أو أي شيء آخر، لايمكنه أن يقوم بدور المطلق، وهو بمجرد أن يصل إلى الذروة، مايلبث أن يصل في لحظة الذروة نفسها، إلى طريق مسدود. فتكون تلك بمثابة الإعلان عن إخفاقه، وإخفاق الإنسان معا[٤].

ففي سبيل إنكار الإيمان بأية حقيقة مطلقة عن وجود الله، يتم تقويض النظم الأخلاقية والجمالية والمعرفية، الكلية والثابتة، والمستمدة من الوجود الإلهي، ويؤدي ذلك بشكل تلقائي إلى فرض حالة من السيولة الشديدة للقيم والمعاني. وفي إطار هذه الحالة تؤخذ الحقائق والمعايير دائما ضمن منظورات جزئية وعابرة. وتظل هذه المعايير متغيرة وقابلة للمراجعة والتجاوز المستمرين، إلا أنها لايمكن أن تؤدي أبدا إلى أي شيء ثابت أو نهائي. وفي النهاية، تصبح جميع الأحكام والمعايير، نسبية، أي متساوية، من حيث المشروعية والأهمية. فرأي أجهل الناس بالشعر، يصبح متساويا مع رأي أكثر نقاد الأدب حنكة ووعيا جماليا. والدفاع عن كرامة الإنسان وحريته يصبح مثل الهجوم عليهما أو الانتقاص من قدرهما، وهكذا. وأخيرا، فلعل مشكلة التواصل التي يطرحها هذا النوع من الشعر طرحا قويا، أن يكون لها في هذا السياق، دلالة عظيمة المغزى، فمهما فسرنا هذه المشكلة بعوامل خارجية، تظل العوامل الداخلية، في نظري، أقوى وأشد تأثيراً. "وهكذا، يخيل لي أن هذا الشعر ينتهي به الأمر لامحالة إلى الوقوع في أسر نوع من العزلة الكاملة. وهي عزلة لايصح النظر إليها بوصفها مجرد أمر عارض يصل إليه هذا الشعر رغما عن إرادته، أو بسبب ظروف موضوعية تتجاوزه، ذلك أن هذا الشعر يصبح بإرادته هو، وبدوافع داخلية تماما، شعر توحد وانعزال، فخور ـ إلى حد الزهو ـ بانعزاله وتوحده[٥]".

المخطط الهيكلي لكتاب الثابت والمتحول

في كتابه الرئيس، الثابت والمتحول، يحاول أدونيس أن يدرس التراث العربي من خلال منهج وصفي تاريخي موضوعي ومحايد[٦]. ومن أجل ذلك يعمد أدونيس إلى قصر دراسته ضمن حدود معينة. وتتكون هذه الحدود من وصف الإنسان في تاريخيته وحريته وعلاقاته المتناهية الباطنة. وحتى يتجنب الوقوع في خطر التبسيط والتجريد، فقد آثر منذ البداية، ألا يعرض للتراث

ككل، وكوحدة، أو يقيمه في المطلق. بل ركز فيه على أفكار ووقائع واتجاهات محددة، وفى الوقت نفسه متنوعة بل متناقضة. فالتراث كما يرى أدونيس لم يكن تعبيرا عن الهوية نفسها كما لم يكن وحدة واحدة متناسقة ومنسجمة عبر المراحل التاريخية. بل بالأحرى كانت وحدة التراث المزعومة كثيرة ومتعددة إلى درجة التباين الجذرى فى الآراء والأفكار والتطلعات التى عبر عنها.

وقد بدت الثقافة العربية لأدونيس فى شكلها المسيطر، على الأقل، ثقافة تقليد واتباع. فلم يحدث أبدا لهذه الثقافة أن تجاوزت ما تم رسمه لها من إطارات مألوفة أو ما تم وضعه من حدود مقررة سلفا. وهكذا، ظلت ترسف فى أغلال التقليد والجمود قرونا طويلة فلم يقيض لها أبدا أن تتحرر من قيودها وتنطلق باحثة عن الحقيقة والمعرفة أينما كانت وكيفما كانت. وتطرح الثقافة العربية السائدة مشكلة مفتعلة بخصوص التراث. وهى مشكلة لا تهم أحدا غير أصحاب هذه الثقافة ومن يوالونها ويدافعون عنها. وتنشأ هذه المشكلة عندما يحاول هؤلاء أن يجعلوا من التراث ككل مجالا للرفض أو القبول، وليس موضوعاً للبحث والتساؤل وإعادة النظر. ويجعل النظام الثقافى السياسى السائد من التراث مشكلة عندما يحوله إلى سلاح فى يده يواجه به من جهة الفئات والقوى التى تناوئه فى حرب الصراع على السلطة، ويفرض بقوته من جهة أخرى نمطا معينا من الفكر والتعبير وربما من السلوك أيضا. وهو نمط يقدم بوصفه الطريقة الصحيحة والوحيدة لفهم التراث، والاقتراب من خقيقته الخالدة. أما الفئات التى كانت تحركها دوافع الإبداع والحرية والثورة فلم يمثل لها التراث مشكلة على الإطلاق. فلقد وجدت هذه الفئات نفسها تتجاوب ببساطة وعفوية مع أعماق التراث الكيانية حيث يكمن جوهر الإبداع، لا مع المنجزات التى كانت تظهر من حين لآخر، على سطحه. ورغم أن هذه الفئات والقوى كانت هامشية ومقموعة، إلا أنها حاولت مع ذلك أن تحطم القيود المفروضة على الفكر والحياة، وأن تطرح مفهومات أخرى جديدة.

هذان هما المنحيان أو الطرفان الكبيران اللذان كونا الثقافة العربية منذ نشوئها. ولم تكن العلاقة بين هذين الطرفين علاقة جدلية خصبة، بل كانت على العكس، علاقة تناقضية، إن لم تكن عنيفة ودموية، وقد عجز طرفا هذه العلاقة عن تجاوز الصراع الذى فرض عليهما، سواء على المستوى النظرى أو العلمى. ولهذا، لم يكن" الخلاص (أو الهلاك) فى (وحدة هذين الطرفين) معا، . وإنما كان الخلاص (أو الهلاك) فى تغلب أحدهما على الآخر[٧]. ولأسباب معينة، فإن الذى كان ينتصر دائما فى هذا الصراع، إنما هو الطرف الأول، فقد وجد هذا الطرف الذى اتخذ من التقليد والاتباع أساسًا ومنطلقًا لـه مؤازرة ومساندة قوية من النظام الثقافى السائد، وهذا الطرف هو الذى سمى اصطلاحا، بالثابت أو القديم، أما قوى الإبداع والتجديد، أو ماسمى اصطلاحا بالمتحول أو المحدث، فكان هذا النظام يفرض عليها إما أن تتخلى عن نظرتها التجديدية وأن تكون على العكس امتدادا أو استمرارا للقديم على النحو الذى ساد واستقر، أو لايعترف بها على الإطلاق، وهو ماكان يتضمن أيضا العمل على محاربتها والقضاء عليها.

هذا هو باختصار، المخطط الهيكلى الذى ينظر أدونيس من خلاله إلى التاريخ العربى. فإذا صح هذا المخطط، وصحت بالتالى، الثنائية التى يقوم عليها، تصبح "القضية الأساسية فى دراسة الثقافة العربية، وفى التراث العربى بعامة، هى (قضية) العلاقة بين رؤيا الثبات ورؤيا التحول، أو (قضية) الصراع بين منحى الاتباع ومنحى الابتداع[٨]. وتبدو الحياة العربية فى ظل هذا المخطط واقفة لاتتحرك. تعيد دوراتها القاسية باستمرار. وتنسرح دوما وأبدا على خشبة التاريخ، بمقتضى ذلك المخطط. وهكذا، فرغم أن مادة التاريخ كانت تختلف من عصر إلى عصر، ومن مرحلة إلى أخرى، إلا أن مخططه أو هيكله الجوهرى القائم على ثنائية الثابت والمتحول، القديم والمحدث، ظل كما هو ثابتا لايتغير. ويوجد لدى أدونيس وعى حاد ومرهف بمأساة التاريخ العربى. وهى مأساة يسببها أو يبعث عليها أن نظام التاريخ يبدو للأسف خلوا تماما من أى نظام خلقى أو إنسانى. فهو نظام تسيطر عليه تماما وتحركه قوى بهيمية ظلامية ماقبل إنسانية نزاعة إلى العنف والقسوة والخيانة ومتعطشة دوما إلى إراقة الدماء وتقديم المزيد من القرابين والضحايا. ويأتى

الخليفة على رأس هذا النظام. والله هو من جعله فى هذا الموضع ليكون حارسا للدين وممثلا لــه. ومنذ أن يستمد الخليفة سلطته من الله، تصبح كل سلطة على الأرض بعد ذلك انعكاسا للسلطة التى يديرها الخليفة. وهكذا يدور التاريخ باسم هذه السلطة وهكذا يستمر أيضا تقديم البشر كقرابين وضحايا باسم هذا الدوران الأبدى.

ليس الأساس إذن فى هذا النظام أو المخطط الهيكلى هو الثنائية بحد ذاتها. ليس هو الاتباع بحد ذاته، أو الابتداع بحد ذاته. وإنما هو الموقف من القيم الطبيعية والإنسانية، تلك القيم التى ينبغى أن ينظر إليها باستمرار بوصفها نقطة ارتكاس الثنائية ومحورها الأصلى. وهكذا، فعلى أساس الموقف الإيجابى من هذه القيم، يتحدد إذن الموقف من طرفى الثنائية. ولما كان الطرف الاتباعى من وجهة نظر أدونيس هو الطرف الذى وقف فى مضادة تامة مع القيم الطبيعية والإنسانية، وكان الطرف الإبداعى هو الطرف الذى وقف على العكس، مع هذه القيم، وإلى جانبها، يصبح من الطبيعى أن يعلن أدونيس انحيازه الكامل للقوى الإبداعية والتحولية فى التراث العربى، ومن ثم رفضه الكامل للقوى الاتباعية والثبوتية. فالقضايا الثقافية المطروحة فى هذا الكتاب، هى إذن أبعد مايكون عن أن تكون مجرد قضايا نظرية أو تأملية. ذلك أنها أيضا وربما فى الأساس، قضايا إنسانية وحقيقية. والتاريخ الذى تدور حوله هذه القضايا ليس مجرد خلفية فخمة. فلسوء الحظ، تصادف أن يكون هذا التاريخ هو تاريخنا نحن بالذات. وتصادف أيضا أن تكون مادة هذا التاريخ، مادة دموية. بطلها وضحيتها فى الوقت نفسه هو الإنسان العربى ذاته. فالصراعات فى هذا التاريخ كانت، وما تزال، حقيقية. والمعاناة أيضا حقيقية. ولذلك، لم يكن غريبا أن تكون دعوة أدونيس إلى تشكيل شعر جديد وحياة جديدة هى فى الأساس دعوة إلى تشكيل إنسان عربى جديد. إنسان يتمحور حوله كل شىء: الشعر والفكر والدين، وينظر إليه كل شىء على أنه هو الذى يمثل فى النهاية قيمة القيم ومعيارها النهائى.

وقد بدت الاتباعية فى نظر أدونيس شديدة التأصل فى الحياة العربية مما أغراه بتعقب الأسباب الحقيقية لهذا التأصل. ورغم أن أدونيس معنى أساسا فى هذا البحث بتحليل ماهية الشعر العربى وبيان خصائصه من خلال تحليل العلاقة الأساسية بين القديم والمحدث. إلا أنه لم يشأ أن يقوم بتحليل الظاهرة الشعرية بمعزل عن غيرها من الظواهر الثقافية الأخرى. ويؤكد أدونيس أن النقد العربى قد قدم صورة خاطئة أو على الأقل صورة غير دقيقة عن الشعر الجاهلى. فقد سعى هذا النقد فى معظمه إلى ربط الشعر الجاهلى كله بالقيم القبلية ربطا عضويا. فى حين تؤكد الحقائق التاريخية أنه كان يتضمن أيضا نواة لحركة شعرية أخرى مضادة للقبيلة وقيمها. وقد تمثلت هذه الحركة فى شعر الصعاليك وفى قصائد لامرىء القيس وطرفة بن العبد. ويخلص أدونيس من ذلك إلى أن: "الأصل الثقافى العربى (لم يكن) واحدا وأنه (تضمن) بذورا جدلية بين القبول والرفض، الراهن والممكن ( ) بين الثابت والمتحول"[9]. فإذا صح أن الأصل الشعرى كان منقسما على نفسه، كان معنى ذلك أن الشعر بذاته، لايستطيع أن يفسر تأصل الاتباعية فى الحياة العربية، ولابد عندئذ من البحث عن أسباب تفسيرية أخرى أكثر إقناعا. ويلتمس أدونيس هذه الأسباب فى الرؤيا الدينية الإسلامية. فلأن الدين الإسلامى لم يقتصر على الغيب والآخرة فقط بل شمل الحياة والوجود كله، كان من الطبيعى، أن تفهم الرؤيا الشعرية العربية التقليدية فى ضوء الرؤيا التى وضعها الدين. فمنذ اللحظة الأولى حرص العلماء على أن يربطوا بين اللغة والدين ربطا جوهريا. وقد عنى هؤلاء العلماء باللغة، اللغة العربية أساسا. ولم تكن هذه اللغة فى نظرهم اصطلاحا وتواضعا بل كانت توقيفا ووحيا. أو بتعبير آخر لم تكن نتاجا بشريا أو اجتماعيا وإنما كانت تنزيلا وتعليما من عند الله، للإنسان. وبهذا اعتبرت اللغة قديمة إلهية، واعتبر الشعر الجاهلى الذى كتب بها قديما هو أيضا. أخذ العلماء بدورهم يستعينون بالشعر الجاهلى فى تفسير القرآن. وأصبحت المعرفة بالشعر الجاهلى شرطا أساسيا لسبر أغوار الإعجاز القرآنى. وهكذا، "اكتسبت اللغة العربية الجاهلية والشعر الجاهلى بعدا دينيا، وأصبح العربى بعامة يصدر فى نظرته إلى ماضيه الثقافى الجاهلى عن شعور دينى"[10]. ويبحث أدونيس الرؤيا الدينية على عدة مستويات من المعنى: الزمنى أو التاريخى، والمكانى، والنظرى أو المعرفى، والعملى. فمن حيث

النظرة إلى الزمن والتاريخ: ليس للزمان فى المنظور الدينى سوى وجه واحد أو بعد واحد هو الماضى. لا من حيث أن هذا الماضى قابل للتجاوز بل من حيث أنه قد اكتمل بصورة نهائية وثابتة منذ ولادته. ولا من حيث أنه تعبير عما كان وحسب، وإنما أيضا من حيث هو تعبير عما يكون، وعما سيكون. فالماضى هو الزمان كله، أم الحاضر بذاته أو المستقبل بذاته فليس لهما ضمن هذا المنظور أية قيمة. فقيمة المستقبل الوحيدة هى إذن فى صدوره الدائم عن الماضى لا عن المجهول، وفى ممارسته الأبدية للمضمون الذى دعا إليه أو عبر عنه هذا الماضى. وهذا المضمون هو مضمون دينى فى الأساس. وككل مضمون دينى فإنه يبسط حضوره المطلق على التاريخ كله. بل إن قيمة المستقبل تكاد تكون فى الواقع هى، فى إنكار المستقبل إنكارا تاما، وفى إنكار دلالته على الخلق والتجدد، والزمان منظورا إليه على هذا النحو، لابد أن ينغلق فى وجه الممكنات والاحتمالات كلها. وبدلا من أن يكون مجالا لتحول الإنسان أو لصيرورته الخالقة والفاعلة، يصبح على العكس مجالا لتجلى الثابت والمطلق، ذلك الفاعل الحقيقى فى العالم وجوهره الأبدى. هكذا، ما يكون، وما سيكون، موجود سلفا، فى ماقد كان، والحاضر أو المستقبل ليس أكثر من وسيلة لتقليده واستعادته دوما وأبدا، حتى نهاية الزمان.

والمكان بدوره مغلق كالزمان. يشبه مثله أن يكون مجرد اصطلاح لفظى وحسب. وهو إلى ذلك، لايصلح لأن يكون مستقراً أخيرا وإن كان يمكن أن يكون ممرا. وبالتالى لايصلح لأن يكون مصدر أمن وطمأنينة. إنه مجرد مأوى مؤقت وغير كاف لحين الوصول إلى هناك، حيث المكان الدائم والحقيقى. حيث الآخرة"، التى تلتقى بالماضى فى مكان آخر من نوع غير أرضى"[11]. وهكذا ليس المكان إلا" واسطة لتذكير الإنسان أن الدنيا فانية، وأنها ليست إلا جسرا يعبر عليه إلى السماء، حيث الوجود الإلهى المطلق"[12]. والواقع أن الإنسان ضمن المنظور الدينى لايصح من وجهة نظر أدونيس أن يقال عنه أن له وطنا بالمعنى الدينى. فهو لا يرتبط بالمكان الذى يسكن فيه ارتباط حضارة ومدنية [13]. من هنا تصبح جميع الأمكنة بالنسبة إلى الإنسان ضمن هذا المنظور متساوية وتصبح الهجرة المستمرة هى النموذج الذى يعبر خير تعبير عن علاقته الحقيقية بالمكان. حيث يحيا خارج المكان فيما يحيا ضمنه. كأن فيه نوعا من مقيم راحل، أو حاضر غائب. والإنسان وإن كان يلتصق بالمكان إلا أنه لايلتحم به عضويا. بتعبير آخر، لاتصبح الأرض جزءا حيا من جسده أو بعدا حميميا من أبعاد وجوده بل عنصر تزيين وإضافة وحسب. ولذلك فحين يدافع عن المكان الذى يسكنه فإنه لايدافع عنه من حيث هو أرض أو وطن، بل يدافع عن ملكه على هذه الأرض. وهو فى هذا كله"، (كأنه) مستعد أن (يموت) فى سبيل فكرة ما، لا فى سبيل أرض ما. (كأنه) كائن فى اللوجوس، فى الكلمة، لا فى الطبيعة"[14].

وفيما يتعلق بطبيعة النظرة إلى المعرفة: اعتبرت الرؤيا الدينية، المعرفة بوجه عام تابعة لها ومنبثقة عنها، وإلا فلن يكون للمعرفة أى معنى. "المعرفة بتعبير آخر دينية أو هى باطلة"[15] والمسألة بسيطة ولا تحتاج أى تعقيد: يكفى أن يؤمن الإنسان دينيا لكى يمتلك المعرفة الحقيقية الكاملة، ولكى يبدو سعيدا مطمئنا. والمعرفة التى يقدمها الدين هى معرفة يقينية كاملة وشاملة. وهى ليست معرفة بأمور الدين وحسب بل أيضا معرفة بأمور الدنيا. وليست فقط معرفة بما وراء الطبيعة بل هى كذلك معرفة بالطبيعة. والمعرفة الدينية هى إلى ذلك، معرفة مؤسسة كلها على المعلوم وليس على المجهول. فلا توجد أمام الإنسان أية إمكانية لاكتشاف معرفة جديدة لم تكن موجودة أصلا فى الدين. بل إن المعرفة الدينية هى وحدها المعرفة الصحيحة وكل ما خالفها فهو باطل قطعا ولذلك فهو ليس جديرا بأن يعرف. وما على الإنسان الذى يسعى فى طلب الحقيقة إلا أن يبقى المعرفة التى يعبر عنها الدين حاضرة باستمرار، وذلك بأن يحفظ هذه المعرفة ويقوم باستعادتها مرارا وتكرارا. ومعنى أن يكرر الإنسان المعرفة التى سبق أن أثبتها الدين هو أنه لاقدرة له على الفعل أو القول. ومن هنا كانت نظرة الرؤيا الدينية إلى الفعل الإنسانى نظرة تنفى عن الإنسان أى قدرة أو إرادة. فالله بحسب هذه الرؤيا هو وحده الفاعل، أما الإنسان فليس "إلا محلا لهذا الفعل وشاهدا[16].

وقد انعكست هذه الرؤيا الدينية على جميع مناحى الحياة المختلفة. فعلى الصعيد الاجتماعى السياسى كانت العلاقة بين الفرد والمجتمع أو بين المحكوم والحاكم استمرارا لعلاقة أولى وأصلية هى علاقة الإنسان بالله. وبموجب هذه العلاقة فإن من نسميه الآن بالمواطن، كان يطلق عليه علماء الشريعة الإسلامية اسم المكلف. وقد صدر هؤلاء العلماء فى موقفهم من الإنسان عن فكرة الواجب لا عن فكرة الحق. وكان المجتمع فى نظرهم عبارة عن "مجموعة من الأفراد المكلفين أو المسؤولين عن أداء واجبات محددة قبل أن تكون لهم حقوق محددة"[١٧]. ومن الواضح أن الرفد كذاتية حرة ومنفردة لم يكن لـه أى وزن أو ثقل فى نظر هؤلاء العلماء فقد سيطرت الفكرة العامة المجردة نفسها على تفكيرهم الاجتماعى السياسى. فكما أنه فى الدين يتم إفقار الفرد الإنسانى فى سبيل إغناء الله فكذلك كان يحدث الشيء نفسه فى السياسة. فيقلص الفرد الإنسانى حتى يصل إلى مستوى "لاشيء"، وذلك لكى تصبح الأمة أو الجماعة أو النظام، أى يصبح كل ما هو تجريد محض، كل شيء. وهكذا فهم هؤلاء الإنسان مخلوقا مكلفا يقبل ويمتثل ولم يفهموه كائنا خلاقا يرفض ويختار ويغير.

وعلى صعيد الإبداع الأدبى، فإن مفهوم التقليد فيما يتعلق بالإبداع كان هو المقابل لمفهوم الكسب فيما يتعلق بالأفعال على الصعيد الدينى. فكما أن الإنسان بحسب الرؤيا الدينية عاجز عن الفعل إلا بمعناه الكسبى، فكذلك "الشاعر اللاحق عاجز عن أن يكتب مايتجاوز الأصل"[١٨]. وكما أن حصر الفعل بمعناه الحقيقى فى الله وحده أدى إلى نفى القدرة والإرادة عن الإنسان، فكذلك أدى حصر صفة الخلق والإبداع فى الله وحده إلى حصر دور الشاعر فى الصياغة أو الصناعة وحدها. فالشاعر المحدث لايبدع أو يبتكر بل يستعيد ويكرر إلى ما لانهاية نموذجا سابقا ومفترضا للكمال الشعرى. وكانت فكرة "القديم" الدينية من التغلغل فى المجتمع العربى بحيث أنها أدت فى مجال الشعر إلى ظهور فكرة مماثلة، هى فكرة وجود شعر قديم يشبه القديم الدينى أو الإلهى هو الشعر الجاهلى. وهى فكرة جعلت "علاقة الشاعر بالأصول الشعرية ( ) تشبه (إلى حد بعيد) علاقة الفقيه بالأصول الدينية"[١٩]. فكما أن "التحاكم إلى غير الكتاب والسنة فى قضايا الدين، (كان يعتبر من قبيل الضلال). (فكذلك اعتبر من قبيل الضلال)، التحاكم فى قضايا الشعر إلى غير الأصول الجاهلية"[٢٠]. وقد أدى ذلك إلى أن "الجاهلية" قد أصبحت فيما يتعلق بالشعر بمثابة عادة أدبية وشرع أدبى، يقابل العادة الدينية والشرع الدينى. "وكما أنه إذا تعارض الشرع والعقل (فى مجال الدين) وجب تقديم الشرع، فإنه يجب تقديم الشعر الجاهلى (فى مجال الأدب) على الشعر الذى يأتى بعده"[٢١]. والشعر الذى يأتى بعد الشعر الجاهلى. إما أن يحتذيه ويصدر عنه فتكون لـه قيمة ومعنى، وإما أن يبتعد عنه أو يستلهم على العكس نموذجا أو مثالا آخر غيره، فيكون عندئذ شعرا ضعيفا أو ناقصا، أى لاقيمة له ولا معنى بالمرة.

هكذا يحاول أدونيس أن يفهم التجربة الشعرية العربية. فهو يرى أن الفهم الصحيح لهذه التجربة لايمكن أن يتم إلا فى ضوء فهم البنية الثقافية العربية ككل، وأن هذه البنية بدورها لايمكن أن تفهم إلا على أساس دراسة دقيقة للبنية الدينية، حيث أن الرؤيا الدينية الإسلامية الشاملة هى التى تكون فى الأخير جوهر الحضارة العربية الإسلامية ككل. وقد قادته هذه الدراسة أو هذا الفهم إلى استنتاج مؤداه أن الدين هو الذى يشكل التيار الرئيسى لهذه الحضارة، أعنى تيار الاتباعية، وأنه كان هو المسؤول عن إخماد النزعات الإنسانية والعقلانية فى المجتمع العربى. فقد عمل الدين على تشييء الإنسان العربى وإفقاره لحساب فكرة دينية معينة عامة ومجردة، مالبثت أن انعكست بدورها فى فكرة معينة عامة ومجردة هى الأخرى وإن كانت الفكرة العامة المجردة فى هذه المرة عبارة عن فكرة سياسية اجتماعية أو فكرة ثقافية بالمعنى الحضارى العام.

لكن، إذا كانت الخلافة على المستوى السياسى هى أبلغ رمز للسيطرة التى يمارسها الدين على الدنيا، فإنه يمكن تمثيل المفاهيم الأساسية التى يمثلها الاتجاه الإنسانى كالحقيقة والحرية والحب والتسامح والكرامة الإنسانية وغيرها بوصفها موضوعا. كما يمكن تمثيل الشرع بوصفه نقيضا لهذا الموضوع، أى بوصفه عملية اغتراب وانفصال وسلب كامل للموضوع بالمعنى

الهيجلي. لكن، إذا كان نقيض الموضوع يمثل فى الديالكتيك الهيجلى مجرد مرحلة فى العملية الديالكتيكية ككل فإن الشرع عند أدونيس يتحول هو نفسه إلى عملية كاملة حتى ليكاد يوجد وحده ويبتلع العلاقة كلها. فلا توجد عند أدونيس أية قابلية للتطور، ومن ثم لاتوجد أية قدرة على تجاوز الاغتراب وتحقيق الاسترداد النهائى الذى يتميز به الجدل الهيجلى. والنتيجة هى أن أدونيس يرسم صورة قاتمة جدا للتاريخ العربى. فهذا التاريخ قام أساسًا على التباين الحاد بين الإنسان والشرع، بين الحياة والنص الكامل الثابت. و"إذا شبهنا (هذا التاريخ) ببيت فإن الشرع فيه كان يشكل جدرانه وأبوابه ونوافذه، ولا تشكل الحياة الحرة، المتسائلة، الطامحة، إلا ثقوبا صغيرة لاتكاد تتسع لكى يدخل منها الضوء"[٢٢].

وهكذا يتضح أن مفاهيم القديم والمحدث، الثابت والمتحول وغيرها مما يناظرها على هذا المستوى إنما هى مفاهيم دينية أو ذات معنى دينى فى الأساس، كما يتضح أيضا أن المشكلة لم تكن فى هذه المفاهيم بحد ذاتها. ذلك أن المشكلة لم تنشأ إلا عندما بدأت هذه المفاهيم تتسلل من المهد الذى نشأت فيه أصلا، أعنى المهد الدينى لتتغلغل بعد ذلك فى كل مناحى الحياة بدءا من مستواها العادى واليومى ووصولا إلى تجسداتها العليا والراقية فى الثقافة والحضارة بوجه عام. ومن هنا نفهم معنى كيف أن الدولة الأموية بل الدولة العربية عموما، قد أصبحت عبارة عن لاهوت أرضى. ومعنى أن النظام الأموى بل النظام العربى بعامة قد أصبح مملكة للدين. أو بتعبير آخر، إهدارًا للروحانية والقيمة والمعنى وحقوق الروح وحقوق الإنسان، أى إهدارا لكل المعانى والدلالات التى يمثلها الدين بالذات. ومن المفارقات اللافتة للنظر، أنه فى الوقت الذى كان فيه الدين النظرى يتغنى بصوت زاعق وبنبرة يقينية مؤكدة ربما أكثر من اللازم بقيمة الإنسان وأهميته، فإن الدين العملى كان على العكس يؤدى فى الواقع الفعلى إلى تجريد الإنسان من روحه وحريته وإنسانيته.

ولعل خير مايوضح هذه المسألة هو فحص طبيعة العلاقة بين العربى وبين اللغة فبتأثير من الدين، لم يكن العربى يربط اللغة بالطبيعة أو بالعقل الإنسانى، بل كان يربطها بالوحى الإلهى. وقد أدت نظرة العربى إلى اللغة بوصفها ذات منشأ دينى إلهى، إلى فصل اللغة عن الطبيعة وعن الإنسان، أى فصل النظرية عن التطبيق، والفكر عن الممارسة". وقد تركز نشاط العربى، توكيدا لذلك فى القرون الثلاثة الأولى، على تنظير اللغة وتقعيدها، أكثر مما تركز على تفجير الحياة وتفتيح الطاقات الكامنة فيها"[٢٣]. وقد تجلى الفصل بين اللغة وبين الواقع على أصعدة ومستويات مختلفة. فبالإضافة إلى فصل اللغة ذاتها، عن أصلها الطبيعى والإنسانى كان هناك أيضا الفصل بين اللفظ والمعنى وبين الحداثة الغربية، من حيث اضطرار العربى إلى قبول منجزات هذه الحداثة، التكنولوجية، وفى الوقت نفسه، رفض المبادىء العقلية التى ارتكزت عليها هذه المنجزات، استمرارا لهذا الفصل، على صعيد الحياة اليومية[٢٤]. لكن، على الرغم من هذه التجليات المختلفة لعلاقة العربى باللغة، إلا أن أهم هذه التجليات على الإطلاق، هو ذلك التجلى الذى ظهر على الصعيد العملى. فإن اعتبار اللغة خاصية أو ظاهرة سابقة على الإنسان كان هو المقابل النظرى للظروف التى عاشها الإنسان فى حياته العملية. والإنسان فى المجتمع العربى لم يحظ سوى بتكريم نظرى، أما عمليا فكان يعيش فى شبه عبودية. بل يمكن القول أن العلاقة بين تكريم الإنسان نظريا واحتقاره عمليا كانت علاقة طردية. بحيث أنه كلما توسع العلماء والفقهاء فى الدفاع النظرى عن حرية الإنسان وكرامته، ازداد الطابع اللاإنسانى واللاأخلاقى الذى يميز الحياة فى المجتمع العربى. وكأن الذى يعنى العربى هو فى المقام الأول إتقان ضروب البيان والفصاحة والبلاغة المختلفة، وليس الإنجاز أو الفعل فى الواقع العملى نفسه. فالإنسان العربى، كما يعبر أدونيس، "موجود رحميا فى اللغة" أو "كائن فى الأنا اللغوى" لدرجة أن قوته السياسية والثقافية الأولى تكاد تكون قوة بيانية صرفًا. ولم تكن الحقيقة بالنسبة لهذا الإنسان، أكثر من نظام أو بيت لغوى، وكانت "الأمة" هى التجسيد السياسى ـ الاجتماعى، لهذا البيت[٢٥].

كـانت الذهـنية الاتـباعية هي إذن الذهنية التى سادت الحياة العربية ووجهتها. وكانت هـذه الذهنية ذات طابع دينى فى الأساس، لذلك كانت مرتبطة بقيم الثبات الماضوية. لكن كانت هناك مع ذلك نواة لذهنية أخرى، تمحورت على العكس حول الإنسان. ومن هنا تصديها للذهنية الاتـباعية ومحاولـتها تفجير المجتمع فى اتجاه قيم التحول المستقبلية. ولقد كان لكل فئة تصورها أو مفهومهـا الخـاص عـن طبيعة الصلة بين الله والإنسان. وكانت الفئة الأولى تفكر وتسلك انطلاقا من الإيمان المسبق بأن هذه الصلة قائمة على جوهر استعبادى فى الأساس ـ بينما رأت الفئة الثانية أن النشـوة والمشـاركة والمحـبة عـلى العكـس جوهر هذه الصلة. وبينما ظل الله فى الرؤيا الكلامية الاتـباعية كائـنا مـتعاليا موجـودا وراء الطـبيعة وفـى داخل الذات الإنسانية نفسها. وهكذا يعرض أدونيـس لكل من الذهنية الاتباعية والنواة التحولية من هذه الزاوية الأساسية، أعنى زاوية العلاقة بين الله والإنسان.

أمـا الذهـنية الاتـباعية فقـد سيطرت عـليها كمـا لاحظنا نزعة تغالى فى الفصل بين الله والإنسان، ويسمى أدونيس تلك النزعة باللاهوتانية. وهذا المصطلح لا وجود له فى الثقافة العربية، وإنمـا يستعيره أدونيس من الفلسفة الغربية ليصف به شكل العلاقة بين الله والإنسان فى المجتمع العـربى الإسـلامى. ويقوم هذا المصطلح فى الأساس، على فكرة الترانسندتالى الساكن، الذى يلعب دور الآخر بالنسة للإنسان. وهى فكرة وردت فى الأصل عند "هيجل" الذى كان عليه أن يعبر عما كـان عـليه حـال الوضـع الإنسـانى فـى مرحلة ما من مراحل تقدم الروح المطلقة فى التاريخ، هى مرحـلة الألوهيـة التقـليدية، فالـتجأ، فى سبيل ذلك، إلى الترانسندتالى، واصفا العلاقة بينه وبين الإنسـان، فـى هـذه المرحـلة، بأنهـا عـلى غرار علاقة "العبد ـ بالسيد". وهذه الفكرة تعبر كما هو واضـح عـن التباين الحاد بين الله والإنسان، وعن استحالة التقريب بينهما، استحالة مطلقة. غير أن اللاهوتانيـة لاتقتصر على السماء فقط ولكنها تمتد لتشمل المجتمع البشرى كذلك. فهى لم تكن أساسـا ومقياسـا للـنظرة إلى الغيـب وحده، وإنما أيضا أساس ومقياس للتطور الإنسانى الاجتماعى نفسـه، ومن هنا خطورتها. فإذا كانت اللاهوتانية الميتافيزيقية تضحى بالإنسان فى سبيل الله. فإن اللاهوتانيـة الدنيويـة أو الأرضـية، تضحـى بالإنسـان أيضـا ولكـن لحسـاب الأشكال والتنظيمات الفعلية.

وأمـا الـنواة الـتحولية، فقد حاولت أن تقدم مفهومات جديدة عن طبيعة العلاقة بين الله والإنسـان تختـلف عـن المفهـوم السـائد عن هذه العلاقة. ويرسم أدونيس تخطيطا تقريبيا لما كانت تطمـح الـنواة الـتحولية إلى تحقيقـه فـى هذا الصدد. فيعرض للحركات الثورية والحركات الفكرية الرفضية كالثورات العقلية عند المعتزلة والتيارات الباطنية من إمامية وصوفية كما يعرض لمحاولات الشـعراء وخصوصـا محاولـة كـل مـن بشـار وأبـى تمام وأبى نواس للخروج على القديم وخلق شعر جديـد. وكـان غرضـه فـى كل هذه الأمثلة والحالات أن يبين الحاجة إلى تصور جديد عن العلاقة بين الله والإنسان كمقدمة لابد منها للتحرر والانعتاق. ولم تكن الحركات الثورية معزولة أو مقطوعة الصـلة بالحـركات الرفضـية الفكـرية، بـل كـانت على العكس على ارتباط وثيق بها. فالثورة على البنية السياسية ـ الاقتصادية التى مثلها النظام السائد كانت فى حقيقتها ثورة على البنية الدينية ـ الفكـرية الـتى كان هذا النظام يستخدمها أو يستند إليها. ورغم أن هذه الحركات قد عبرت عن أفكـار ومفـاهيم شـتى إلا أن مايقـرأه أدونيـس ويحـاول اسـتنطاقه فـى هـذه الحـركات هو أساسا ماحـاولت أن تقـوم بـه مـن تفجـير لـلمفهومات الدينية السائدة ومن سعى إلى التحول من المركزية اللاهوتيـة التقـليدية الـتى تـتمحور حول الله إلى مركزية إنسانية جديدة تتمحور على العكس حول الإنسـان. ويضـفى أدونيـس قـيمة تحويلية كبرى على هذه العملية. وهى قيمة تكاد تضاهى القيمة التحويـلية الـتى سبق أن أسبغها المفكـرون ومؤرخـو الثورة العلمية على النظرية الكوبيرنيكية فى القرن السابع عشر وهى تلك النظرية التى افترضت كما هو معروف المركزية الشمسية كبديل لنظرية المركـزية الأرضية المسلم بها والمقررة حتى ذلك الوقت. ولذلك يقيم أدونيس الحركات الفكرية التى يعـرض لهـا عـلى أسـاس نجاح هذه الحركات أو فشلها فى القيام بعملية الانتقال من المركزية إلى اللاهوتية المركزية الإنسانية.

فالحركات العقلية إجمالا أقل شأنا من الحركات الباطنية والاعتزال أقل شأنا من الحياد والحركة الصوفية أعلى شأنا من الاعتزال. وعلى الرغم من نقده الحاد للاعتزال، إلا أنه عده بمثابة وثبة جبارة فى اتجاه ما يسمى باستقلال العقل. وقد شرع فى إثبات أن فلسفة تنتظم حول استقلال العقل تكون مرغمة أيضا على قبول فكرة أن الله مفهوم عقلى أو تصور إنسانى بحت وعلى هذا المستوى لم تعد النقلية الدينية هى أساس المعرفة بل العقل. فلم يعد مقبولا أن يقال إن الدين هو مصدر المعرفة الصحيحة وأن كل ما خالفه فهو باطل قطعا. بل الباطل حقا هو كل ماخالف العقل. وبذلك تكون الثورة الاعتزالية قد أضافت بعد العقل بوصفه أداة نقد واختبار للنظام السياسى الراهن، مما ساعد على "فصل (.) الدين عن الطغيان السياسى، وجعل من السياسة عملا عقليا، ومن الدين ممارسة عقلية"[٢٦]. لكن رغم خطورة الدور الذى لعبته الحركة الاعتزالية بالنسبة إلى الدين الإسلامى، والذى يشابهه إلى حد ما الدور الذى لعبته فلسفة الإغريق الأولى بالنسبة إلى الأسطورة الإغريقية، إلا أن هذه الحركة كانت مع ذلك فى حقيقتها امتدادا للمفهوم السائد عن طبيعة العلاقة بين الله والإنسان. فقد أكدت مبدأ المغايرة التقليدى واحتفظت بالطابع التجريدى الخاص لله من خلال مفهومها الذى أقامته على التنزيه المطلق وهكذا، كان الاعتزال فى التحليل الأخير، "نمطاً آخر للضياع، ولعله كان أشد تعقيداً لأنه لايؤسس على الغيب، شأن الدين، وإنما يؤسس الغيب على العقل، أى أنه يؤكد ما ليس من شأن العقل، بالعقل ذاته"[٢٧].

ومهما يكن من أمر فقد بذلت محاولات عقلية أخرى كان من أهمها المحاولة التى قام بها ابن الراوندى والرازى .

وبالإضافة إلى الحركة العقلية سواء فى صيغتها الاعتزالية أو فى صيغتها النافية، يعرض أدونيس لعديد من الأفكار والمفهومات الثورية الأخرى. فيعرض لنظرية الخوارج القائلة بجواز خلع الوالى أو الخليفة إذا كان جائرا وبأن الخلافة لاتقوم إلا للأجدر حتى ولو كان من الموالى بل حتى لو كان هذا الأجدر امرأة وليس رجلا، وبالإضافة إلى النظرية القائلة بالمساواة السياسية بين المسلمين، يعرض أدونيس كذلك لفكرة الإمامة المستمرة كما عبرت عنها الحركات الإمامية والباطنية وهى الفكرة التى كانت تقابل نظرية الخلافة عند أهل السنة. ويتوقف طويلا عند مفهوم التأويل. ويستعين فى شرحه لهذا المفهوم التراثى بأدوات علم جديد تماما من علوم اللغة المعاصرة هو علم السيماطيقيا أو السيمية. ومن أشهر الباحثين فيه: أوجدن وريتشارد فى كتابهما "معنى المعنى"، وكارناب فيلسوف الوضعية المنطقية. وبمقتضى هذا العلم، ينظر التأويل إلى اللغة على أنها أساسا، ظاهرة اجتماعية ـ سياسية. وفى الوقت الذى كانت فيه حركة التفسير تعتبر اللغة ظاهرة ميتافيزيقية تشير إلى معنى أو حقيقة واحدة باستمرار. أخذت اللغة تصبح على يد القائلين بالتأويل عبارة عن دالة ثقافية متغيرة وذات مستويات عديدة من الحقيقة أو المعنى. وعلى المستوى التاريخى فقد عنى التأويل تفسير الماضى بمقتضى الحاضر، والقديم بمقتضى الحديث وليس العكس. وهكذا مثل التأويل "محاولة لتزمين الدين وإعطائه أبعادا مادية وإنسانية"[٢٨] لم تكن موجودة عند من أخذوا بالتفسير الحرفى. وقد انعكس مفهوم التأويل على حركات التثوير فى مجال اللغة الشعرية. وكان المجاز هو "الصيغة الفنية للموقف الفكرى العام الذى يكشف عنه القول بالتأويل"[٢٩].

ورغم النتائج الإيجابية التى ترتبت على الحركات الفكرية إلا أنها فى مجملها قد حافظت على الفكرة السائدة عن الله، فالله بحسب هذه الحركات ظل كما هو فى الرؤيا السلفية التقليدية، ذلك الكائن المتعالى والموجود فى عالم آخر بعيد. حيث لا مكان للإنسان، ولا مجال لنشاطه وإسهاماته، من حيث المبدأ. ولم تتمكن من عبور الهوة السحقية التى تفصل بين الإنسان والله سوى الحركات الباطنية من إمامية وصوفية. فعن طريق التوكيد على التجربة الشخصية أمكن للصوفية أن تنفى العلو المطلق لله، وبالتالى تتجاوز البعد الهائل بينه وبين الإنسان. وبدلا من الرابطة العلية التقليدية التى ربطت فى النظرة الشافعية السفلية على هيئة الخالق والمخلوق بين المنتهى واللامنتهى، والمرئى واللامرئى، المطلق والنسبى، سعت التجربة الصوفية إلى تأسيس نوع

جديد من الرابطة بينهما يقوم على العكس على أساس من الواحدية الديالكتيكية. ولم تكن "الأنا" هى مبدأ الواحدية، بل كان مبدؤها الأساسى هو "الأنا ـ الأنت". ولذا كانت "العلاقة الحقيقية بين الأنا والأنت هى الحب، لا التشريع"[٣٠].

وهكذا، يتجلى التاريخ العربى لأدونيس على هيئة مأساة الإنسان ضحية فيه. ولهذا فإنه الكائن الوحيد القادر على معاناة الشعور المأساوى. ويكون الإنسان مأساويا إذا اتفق أن الترانسندتالى، يغرقه ويمتصه تماما، قبل أن تتاح له الفرصة لكى يحقق ذاته. ولكى يتخلص التاريخ من طابعه المأساوى، لابد له من طريقة لإزالة هذا التوتر، والارتفاع فوقه إلى مستويات أكثر عضوية وباطنية. ويكتفى أدونيس بعرض الصيغة المقترحة لتحقيق خلاص الإنسان، وتجاوز علاقة "العبد ـ بالسيد" فى شكلها المجرد فقط. وقد اعتبر، كما لاحظنا، التجربة الصوفية، هى الصيغة الملائمة ويسند أدونيس إلى هذه التجربة إمكانيات تحويلية عالية جدا، تشبه ما تم إسناده إلى النزعة الإنسانية فى التراث الفكرى الغربى. فكما أن تحويل اللاهوت على يد "فيورباخ" إلى أنثروبولوجيا قد أدى إلى صيرورة الله، إنسانا، وكما مكنت المرحلة الوضعية، الحضارة الغربية، من ابتداع دين جديد هو دين الإنسانية، كما يعبر "أوجست كونت". فكذلك لعبت التجربة الصوفية بالنسبة للثقافة العربية الدور نفسه. وقامت فيها بإحداث تلك النقلة الهامة والأساسية : من المركزية اللاهوتية، إلى المركزية الإنسانية. ففضلا عن فكرة الاتحاد بالله أو وحدة الوجود التى كانت "نفيا لفكرة التعالى التجريدية فى الرؤيا الكلامية الاتباعية"[٣١].فقد ركزت التجربة الصوفية على وجود الذات وبذلك جعلت من الإنسان صورة لله، فلم يعد هناك شىء خارج الذات، ولم يعد "المقدس (نفسه) خارج العالم، بل (أصبح) داخله"[٣٢]. فعن طريق تجاوز التجريد أو التعالى، بالمعنى التقليدى الدينى، يمكن كذلك القضاء على الفكرة القائلة بموضوعية وجود الحاكم على المستوى السياسى. وهكذا يؤدى تغيير التصور السائد عن طبيعة العلاقة بين الله والإنسان، إلى تغيير مماثل فى التصور السائد عن طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم. فكما أن الله يصبح فى الإنسان، أو يصبح هو والإنسان شيئا واحدا، فكذلك "تتحقق الوحدة بين الحاكم والحكوم فى نظام يساوى بين الناس اقتصاديا وسياسيا، ولايفرق بين الواحد والآخر على أساس من جنس أو لون"[٣٣].

التحيز فى قراءة التراث :

رغم التأكيدات المستمرة من جهة أدونيس بأنه سيحاول بحث التراث من خلال التراث نفسه وبأنه سيقرأ نصوصه التأسيسية الأولى بما هى وكما هى، مستعينا بالأدوات التى يتيحها هذا التراث وليس بأدوات من خارجه، إلا أن واقع الأمر هو أن أدونيس ينتهى به الحال إلى قراءة هذه النصوص من خلال ذاته هو لا من خلال التراث نفسه، ومستعينا بأدوات مستمدة من حضارة أخرى غير الحضارة العربية، هى بالتحديد الحضارة الغربية. فقراءة أدونيس للتراث هى إذن قراءة ذاتية شديدة التحيز، ولايمكن اعتبارها قراءة موضوعية بأى حال من الأحوال[٣٤]، صحيح أن أدونيس يستعين بأفكار وحركات ومواقف مستمدة من التراث لكى يؤكد بها مقولته الأساسية : أعنى ادعاءه بأن الثقافة العربية ذات المنشأ الثابت والاتباعى قد احتوت أيضا فى داخلها بذور التحول، والإبداع، إلا أن أدونيس لم يستهدف فى هذه الأفكار والحركات والمواقف، التاريخ أو الفهم الموضوعى نفسه بقدر ماكان يستهدف أفكاره هو وفهمه الخاص. وإن هذا لهو أمر طبيعى تماما، لذلك يجب أن لا تخدعنا هنا دعاوى الالتزام بالموضوعية.

ويبدو التحيز واضحا فى مواضع كثيرة. ولكن سأقتصر هنا على تناول بعض منها فقط على سبيل المثال لا الحصر. فمن الأفكار الأساسية التى تقود أدونيس وتوجهه اعتقاده بأن الشرع يتباين تباينا حادا مع طبيعة الإنسان وبأن الشرع لايمكن أن يكون هو الغاية. ويخضع أدونيس لتأثير هذه الفكرة خضوعا تاما عندما يكون بصدد تناول بعض شخصيات التراث الذين ساهموا من وجهة نظره فى تأسيس التحول كشخصية أبى ذر الغفارى على سبيل المثال الذى يتحول على يدى أدونيس بتأثير من هذه الفكرة إلى أحد العناصر الثورية الهامة فى التراث. تسعفه حادثة

جـزئية رواهـا الطـبرى فـى تاريخـه يفهـم مـنها أن أبا ذر قد أبدى ذات مرة عند الخليفة عثمان اعتراضـا مصـحوبا بشـىء مـن العـنف على الفكرة القائلة بأن من أدى الزكاة فإنما يكون قد قضى ماعـليه. ويلتقط أدونيس الحادثة على الفور فلا يتوانى عن الاستفادة منها وتطويعها لخدمة فكرته الخاصـة عـن الشرع. فالدلالة الجزئية والمحدودة تماما لهذه الحاثة تتحول على يدى أدونيس إلى دلالـة عامـة وكلية تحاول أن تقول بدون تمحيص أو ترو أن أبا ذر الغفارى كان ينطلق فى سلوكه وآرائه من موقف عام رافض للشرع. وهكذا يستطيع أدونيس أن يقول عن أبى ذر دون أى استقصاء جـاد مـن قـبله أنـه "كان يبشر بأخلاق تتجاوز الفريضة إلى ما هو أشمل منها وأغنى. كان بتعبير آخـر يبشر بأخلاق تتجاوز الشرع إلى الإنسان"[٣٥]. وفى موضع آخر، يحاول أدونيس أن يثبت أن التفاوت الاقتصادى والاجتماعى كان فى صميم تفكير أبى ذر ووعيه وإدراكه. ورغم أن أدونيس قد أشـار إلى أن أبـا ذر كـان فى تبشيره بالمساواة والعدالة مقودا بدوافع طوباوية دينية أو صوفية، إلا أنـه ينـتهى إلى اعتـباره مـن المبشـرين الأوائـل بالاشـتراكية بكـل ماتتضمنه الاشتراكية من احترام للإنسان ومساواة وعدالة وعدم تمييز أو عنصرية.

ويصـل أدونيـس إلى النتيجة نفسها من قراءته للحركة الثورية القرمطية. فإن النظام الذى أقامتـه هـذه الحركة والذى سمى بنظام الإلفة حيث لم يكن أحد يمتلك إلا سلاحه، وماتبقى فهو ملك مشترك، اعتبره أدونيس نوعا من نظام اشتراكى يقوم على العدالة والمساواة. بل إن الأمر يصل بـه فـى موضـع آخـر[٣٦] إلى اعتـبار هذا النظام، نظاما متقدما حتى بالنسبة إلى الأنظمة الاشتراكية الراهـنة. والغـريب فـى الأمـر أن أدونيـس فـى الحـوار الـذى أثبـته فى الجزء الثالث من الثابت والمـتحول يعـود عـلى آرائـه الـتى سبق لــه أن أثبـتها مـن قبل فى هذا الكتاب نفسه بخصوص اشـتراكية كـل مـن أبى ذر الغفارى والحركة القرمطية فينفى عنها هو نفسه أى أثر للموضوعية أو الصحة. يقول أدونيس فى هذا الحوار: " أعتقد أنه يجب أن نتجاوز جميع الإسقاطات التى أسقطناها على الموروث، فلا نقول، مثلا، أن أبا ذر الغفارى كان ماركسيا أو اشتراكيا، وأن الثورة القـرمطية مقدمة للثورة الشيوعية، الخ فذلك، على المستوى الإعلامى السياسى الدعاوى، كان مقبولا فـى مرحـلة مـا، لكنـنى أظن أنه من الصعب جدا قبوله اليوم"[٣٧]. ويبدو أدونيس فى هذا الجـزء من الحوار كأنه يستدرك ماقد فاته أو كأنه يصحح نفسه. إلا أن الانطباع الذى يتكون لدى القـارىء بعـد أن يقرأ الكتاب ككل، هو فى واقع الأمر أن أدونيس إنما يناقض نفسه ويقوم بإبداء آراء متعارضـة عـن الموضـوع نفسه فى مواضع مختلفة من الكتاب. وكان من المفروض تجنبا للوقوع فـى هـذا التـناقض أن ينشر أدونيس هذا الحوار فى كتاب مستقل بدلا من نشره فى كتاب الثابت والمتحول الذى سبق له وأثبت فيه رأيا مختلفا حول الموضوع نفسه.

وخـذ مـثالا ثانيـا، جمعه على صعيد واحد بين التجربة الصوفية كما ظهرت فى التراث العـربى وبـين النزعة الإنسانية التى ظهرت فى الحضارة الغربية فى أعقاب هيجل فى القرن ١٩. ففضـلا عـن أن الفكرة الأساسية تظهر مرة أخرى فى قراءة أدونيس للتجربة الصوفية من حيث أن هـذه الـتجربة قـد حـررت الإنسـان من الشريعة، فقد سبقت هذه التجربة كذلك النزعة الإنسانية المعاصرة فـى تأكيدهـا أن الوجود الحقيقى إنما هو وجود الذات الإنسانية وأن كل وجود آخر بما فى ذلك وجود الإله نفسه، ليس إلا تجليا لهذه الذات. وهكذا يتاح لأدونيس أن يقول بكل بساطة أنـه"، ليـس هـناك إلـه خـارج الذات الإنسانية. **فالإنسان هو إله الإنسان** كما يعبر فويرباخ، أو "**مـافى الجبة غير الله**"، كما عبر الحلاج قبل فويرباخ بعدة قرون"[٣٨]. فيخلص بذلك إلى استنتاج سـهل لم تـراع فيـه الدقـة الواجبة أو تمحص فيه الأفكار بشكل جاد ويبدو أن أدونيس لايكتشف مكـامن الخطـأ فى بعض مايصل إليه من أفكار واستنتاجات إلا بعد أن يكون قد أثبتها فعلا وبعد مضـى مـدة زمـنية معيـنة عـلى إثـباته لهذه الأفكار والاستنتاجات. فإنه فى مقدمة الطبعة الثالثة لكـتاب الـثابت والمتحول والمكتوبة فى أول مايو ١٩٨٠ ينتبه أدونيس فجأة إلى ماتنفرد به التجربة الصـوفية فى التراث العربى الإسلامى من دلالة خاصة تميزها عن النزعة الإنسانية. يقول أدونيس فـى هـذه المقدمـة: "لاشك أن مفهوم الفرد المسؤول، سيد إرادته، ظهر فى التجربة الصوفية، غير أنه ظهر بمعنى إشكالى. ذلك أن الإرادة الصوفية تعبر عن إرادة متعالية هى إرادة الله. فحين يقرر

الصوفى أو يريد، فإنما يطيع إرادة أعلى من إرادته. إن إرادته، بتعبير آخر، هى من أجل أن يمحو إرادته. ذلك أنه يظل فى مطلق خروجه على الشريعة "عبدا" لسيد الشريعة - "عبدا لله"[٣٩]. لكن هذا الاستدراك لما قد فات لايحل المشكلة بل يزيدها تعقيدا. أولا لأنه لايحيل إلى الرأى القديم المثبت حول الموضوع نفسه. وثانيا لأنه يظهر كأنه الرأى الوحيد للكاتب فى هذا الموضوع. وثالثا، وهذا هو الأهم، لأنه يوهم بالوقوع فى التناقض بالنسبة للقارىء الذى تمكن من الإحاطة بوحدة الكتاب ككل.

ويبدأ أدونيس كما لو كان مدفوعا على الدوام بقوة لاتقاوم للجمع بين الأفكار والمذاهب المتعارضة فهو بعد أن استدرك على ربطه السابق كما رأينا بين التجربة الصوفية والنزعة الإنسانية، إذا به يعود من جديد فيحاول أن يربط فى هذه المرة بين الصوفية والسوريالية. بل يؤلف كتابا كاملا بالعنوان نفسه يقوم على أساس من هذا الربط. والمرء يحار بالفعل كلما حاول أن يتبين الأسباب والدوافع الحقيقية التى تكمن وراء مثل هذه المحاولات. فإذا كان أدونيس يقوم بتفريغ التجربة الصوفية من مدلولاتها الدينية حتى يهيىء لإمكان التقارب أو إمكان التلاقى بينها وبين التجربة السوريالية، فإن هذا يجعل الصوفية تتحول على يديه إلى شىء آخر غير الصوفية التى نعرفها جميعا فى الثقافة العربية الإسلامية. وفى هذه الحالة، لماذا لايعبر أدونيس عن أفكاره الذاتية ورؤيته هو الخاصة مباشرة دون أن يكون مضطرا هكذا إلى ارتداء قناع الصوفية، خاصة أن الإصرار على ارتداء مثل هذا القناع، من شأنه أن يزيد الأمر التباسا على قارئه، ويوقعه فى أشد درجات الحيرة؟. ثم ماهى الفائدة التى يمكن أن نجنيها من محاولة إضاءة الصوفية بالسوريالية، أو إضاءة السوريالية بالصوفية؟ وهل هناك قيمة علمية جديدة لانحصل عليها إلا إذا ربطنا بين الطرفين؟ وهل هذه القيمة لاتتحقق لو أننا بحثنا الصوفية بمعزل عن السوريالية، أو بحثنا السوريالية بمعزل عن الصوفية؟ ثم لماذا يصر أدونيس على أن يناقض نفسه باستمرار؟. ألم يقرر فى الحوار الذى أثبتناه له من قبل عن ضرورة مجاوزة منهج الإسقاط عند التعامل مع الموروث، فما باله يزداد إمعانا فى استخدام هذا المنهج؟. ويبدو أننا هنا بصدد قضية ليست بالبسيطة على الإطلاق هى "قضية أدونيس" المعقدة. وأن أهم ما يلفت النظر إلى أدونيس هو ثنائية القطب لديه أو تناقضاته.

ومن الأمثلة الصارخة كذلك على وقوع أدونيس فى التناقض ماذهب إليه فى معرض تعليقه على وجهة نظر محمد أحمد خلف الله عن الإسلام السياسى وعلاقته بالإسلام الدينى. إذ يخرج أدونيس فى هذا التعليق من مجرد القول بوجود علاقة موضوعية بين الإسلام والسياسة إلى استنتاج سريع وسهل مؤداه أن السياسة تشكل بعدا جوهريا من أبعاد الإسلام[٤٠]. وكان أدونيس قد أثبت من قبل فى الثابت والمتحول أن السياسة وغيرها من القضايا الاجتماعية والثقافية الأخرى إنما تعتبر فى نظر الإسلام من الفروض الكفائية أى الفروض التى يمكن تفويضها لمثل أو أكثر وهى ما تقوم به الدولة مما يقطع بأنها فروض ثانوية بالقياس إلى الفروض الأخرى العينية وأن طبيعة هذه النظرة إلى الفرض الكفائى فى الإسلام ربما تكون هى السبب وراء عزوف المسلمين عن السياسة[٤١].

من الأمثلة الأخرى على أن قراءة أدونيس للتراث كانت قراءة ذاتية متحيزة و لم تكن أبدا قراءة موضوعية أو حتى قريبة من الموضوعية، تحليله شخصية أبى نواس. فأدونيس لايقرأ فى أبى نواس، أبا نواس نفسه بقدر ما يقرأ ذاته هو وأفكاره هو. وإذا كان أبو نواس قد اشتهر بالمجون حقا، وإذا كان صحيحاً أنه كان مأخوذا بفعل الخطيئة وبانتهاك المحرم، إلا أن تأويل مجون أبى نواس على أنه رغبة فى الخروج على الشريعة، إنما هو مجرد إسقاط لفكرة أساسية لدى أدونيس، على أبى نواس. والأمر نفسه يمكن أن يقال فى تحليل أدونيس لأدب جبران خليل جبران من حيث أنه أدب يصدر أساسا عن رفض الظاهر أو الشريعة، والتبشير بدلا من ذلك، بالباطن أو بالحقيقة، أى بكل مايتجاوز الشريعة. فهو هنا كما فى مواضع أخرى كثيرة، لايفعل فى الحقيقة سوى أن يتقمص هذا الشخص أو ذاك، منتهيا إلى أن يكتب عن حاله وأحواله هو .

ولقد رأينا أن أدونيس فى تحليله للحركات الفكرية الرفضية لايعترف للنزعات العقلية إلا بدور ضئيل للغاية فى الثقافة العربية الإسلامية، بينما يعطى للحركات الباطنية من إمامية وصوفية قيمة تحويلية كبرى بالنسبة إلى هذه الثقافة،مما يعد مثلا آخر على تحيز أدونيس الشديد والتزامه فى قراءة التراث بالمنهج الذاتى الإسقاطى بدلا من المنهج الموضوعي. وإذا كان هذا النوع من القراءة يمكن أن نجد له تبريرا فيما يتعلق بأدونيس، فإنه فيما يتعلق بالتراث ليس له مايبرره على الإطلاق. فإذا نظرنا إلى التراث من خلال ذات أو عقل أدونيس، كان مختلفا تمام الاختلاف عن التراث الفعلى الذى نعرفه. والشىء الوحيد المشترك بينهما لن يتعدى فى هذه الحالة مجرد الاسم، والعلاقة الذاتية المفترضة.

الواحدية الشعرية :

والواقع أن أدونيس ينطلق أساسا من الإيمان المسبق بأن الواحدية الشعرية هى الرؤيا الوحيدة الصحيحة والقادرة على النفاذ بصاحبها إلى معرفة أعمق بحقيقة الوجود. ولقد كانت هذه الواحدية الشعرية من التعمق والتجذر فى شخصية أدونيس الفكرية بحيث أنها أملت عليه أيضاً موقفه الإبستمولوجى أو المعرفى العام من هذه القضية. فهذه الرؤيا هى التى جعلته يميز بين المعرفة العقلية والمعرفة غير العقلية، وهى التى جعلته يعطى للمعرفة غير العقلية أولوية مطلقة على المعرفة العقلية بحيث أصبحت المعرفة الأولى تمثل بالنسبة له طريقاً ملكيا للوصول إلى أرقى معرفة للحقيقة. بل إن هذه الرؤيا كانت سببا أيضا فى دفع أدونيس إلى إصدار أحكام قد تكون متطرفة بعض الشىء عن طبيعة كل من الشرق والغرب. فهو يرى أن البعد العقلى (اللجوس) هو الخاصية الأولى للثقافة الغربية، بينما يمثل البعد الأسطورى (الميتوس) الخاصية الأولى للثقافة العربية[٤٢]. وبغض النظر عن صحة هذا الحكم ومدى مصداقيته، إلا أنه من الواضح أنه يدعم موقف أدونيس الرافض للعقلنة وللعقلانية.

والشعر، هو بالطبع أهم طريقة على الإطلاق، من بين الطرق العديدة غير العقلية الموصلة للمعرفة. وتبلغ الأهمية المعرفية للشعر حدا يجعله يقوم بالنسبة للمعرفة الفكرية بدور المساند الأصيل والمتمم لبقية الأشواط التى عجزت المعرفة الفكرية عن إكمالها. ومن الممكن أن نقدر مدى التأثير الذى مارسته الرؤيا الشعرية ودرجته بتحليل مناطق ثلاث اشتغل بها أدونيس بخلاف تجربته الشعرية الأساسية: مقاربته لعالم الأفكار عموما، مقاربته للثقافة العربية الإسلامية، وأخيرا مقاربته للثقافة الغربية.

فبالنسبة لاشتغال أدونيس بالأفكار على وجه العموم، نلاحظ أن شخصية الشاعر تطغى على شخصية المفكر، رغم أننا في منطقة نتوقع فيها أن تكون شخصية المفكر هى الطاغية. ويبدو هذا الحضور القوى للشاعر حتى فى مجال الفكر البحت واضحاً من خلال أسلوب الكتابة وطريقة التفكير. فأدونيس يستخدم فى كتاباته الفكرية لغة الشعر ويتبع فى هذه الكتابات أسلوبا مشابها لأسلوب الكتابة الشعرية. كما أنه لايمارس الفكر بعقل المفكر وإنما بعقل أو حدس الشاعر. وبدلا من أن يرتب أفكاره وفق منطق معين نجده على العكس يشعرن هذه الأفكار، أعنى بمدها بأبعاد شعرية وإيحائية. وتبلغ الأفكار على يدى أدونيس مرتبة عالية تكسبها طاقة تكاد تضارع طاقة السحر أو الطاقة التى كان يعزوها القدماء لحجر الفيلسوف. فبغض النظر عن موضوعية أفكار أدونيس أو صحتها المنطقية أو معقوليتها فإن لهذه الأفكار مقدرة غريبة على الاستحواذ على المشاعر والانفعالات مما يؤدى إلى تعطيل ملكة القارىء العقلية أو النقدية تعطيلا كاملا. وبذلك لايتمكن أبدا من اكتشاف مدلولاتها الحقيقية.

ومن الأمثلة على احتمال غياب المدلولات الحقيقية لبعض الأفكار والمفاهيم التى يستخدمها أدونيس عن عقل القارىء العادى أو عقل القارىء غير المثقف فلسفيا، نظرة أدونيس إلى الحقيقة على أنها لامتناهية، إذ قد توهم هذه النظرة بأن للحقيقة بعدا دينيا مستقلا عنها. أو نظرته إلى الوجود الظاهر على اعتبار أنه يضمر بداخله جانبا أعمق من الوجود هو الوجود الخفى

أو الباطن. إذ قد يظن الكثيرون أن مسألة الوجود الأعمق هذه إنما تحيل إلى نوع من وجود ميتافيزيقى منفصل عن الوجود الظاهر ومغاير لـه. والواقع أن مفهوم اللامتناهى عند أدونيس هو مفهوم غير مشحون دينيا بالمرة، فاللامتناهى هو نواة العالم المتناهى نفسه وليس جوهرا مغايرا له. كما أن الوجود الباطن هو نواة الوجود الحقيقية دون أن يعنى ذلك أنه شيء خارج الوجود. فالباطن والظاهر، اللامتناهى والمتناهى، اللامرئى والمرئى، ليسا إذن عالمين أو واقعين منفصلين أو متغايرين ولكنهما على العكس وجهان أو حالتان لواقع واحد أو عالم واحد. وكل وجه من وجوه هذا العالم لايقال عنه أنه موجود بشكل مطلق، إذ هو موجود بصورة أساسية فى داخل العالم. والمطلق نفسه ليس له أن يوجد بشكل مستقل عن وجود النسبى فوجوده الحقيقى هو أنه جزء آخر من النسبى أو جزء آخر من الذات الإنسانية. وبكلمات أخرى بسيطة، فإن المعنى أو الأمل إنما يكون فى الحياة نفسها وليس فيما وراء الحياة. ذلك أن أى أمل فى حياة أخرى تتجاوز الحياة الدنيا أو تتفوق عليها ليس حسب تعبير ألبير كامى أكثر من ممارسة نموذجية لفعل من أفعال التضليل.

وهكذا، فإن كل مايرد على لسان أدونيس من قبيل قوله: "أن الشعر فى حقيقته هو تعبير عما يناقض الواقع" أو قوله: "أن التجربة الشعرية هى تجربة فائقة للعادة من حيث أنها تحاول الاتصال بحقيقة أخرى متجاوزة للعالم الظاهرى"، الخ. لايجب أن يفهم على نحو دينى كما لايجب أن يفهم على نحو مثالى أفلاطونى ذلك أن العالم فى نظر أدونيس هو أساسيا ظاهرة طبيعية وكذلك الإنسان نفسه وعليه فإن ماينافض الواقع ليس إلا جزء من الواقع ذاته وما يتجاوز العالم الظاهرى ليس حقيقة متعالية على الوجود بل حقيقة محايثة له.

أدونيس إذن هو ساحر الكلمات حتى فى أعماله النثرية. فكتاباته النثرية شأن كتاباته الشعرية متمحورة أساسا على اللغة، وهذا التمحور يجعلها تبدو بالفعل كما لو كانت كتابات أدبية. حيث العناية بالنظم، أعنى طريقة تنسيق الكلمات أو الألفاظ بعضها مع بعض، تفوق أو تسبق العناية بتنسيق الأفكار. وحيث اللغة فى معظم الأحيان مجازية ترتبط بلغة الشعر أكثر من ارتباطها بلغة العلم والفلسفة والمنطق. وأدونيس ينظر طول الوقت إلى الكتابة على أنها مسألة كيانية وليس مسألة عقلية. ولذلك يحرص على كتابة نص يكون بالدرجة الأولى فعالا ومؤثرا من الناحية النفسية. والنص الفعال كما يرى إليه أدونيس هو وحده النص الجدير بالكتابة، لأنه وحده النص القادر على أن يحيط بتأثيره الإنسان كله، أعنى الإنسان بقلبه وعقله، بجسده ونفسه[٤٣]. وذلك على عكس النص غير الفعال وهو ذلك النص الذى لايستهدف سوى التأثير على الجانب العقلى فقط من الإنسان. وثمة ملاحظة أخيرة، هى أن أدونيس منذ أول أعماله النثرية "مقدمة للشعر العربى" الذى صدر فى عام ١٩٧١ وحتى آخر هذه الأعمال: "النص القرآنى وآفاق الكتابة" الذى صدر فى عام ١٩٩٣، لم يأت بجديد من الناحية الفكرية. فهذه الأعمال تدور كلها تقريبا حول بضع أفكار محددة وثابتة. إلا أن هذه الأفكار تتكرر من عمل إلى آخر فى عدة صيغ كتابية جديدة ودائمة التحول. ولايمل أدونيس أبدا من استعادة ماسبق طرحه من أفكار وكتابته باستمرار بشكل مختلف.

أفكار أدونيس الأساسية:

ويمكن عرض بعض الأفكار الأساسية التى تتردد كثيرا لدى أدونيس فيما يلى:

*الكيفية مقابل الماهوية:

الكيفية هو مفهوم جدلى حديث نسبيا يقابل المفهوم القديم عن الجوهر أو المطلق الثابت. ويعنى مفهوم الكيفية بإيجاز شديد أن معيار الشيء لايكمن فى مضمونه الثابت أو مادته المطلقة بل فى شكله المتغير، أى فى حركة الواقع. وأن معرفة الكيفية التى يتبدى عليها الشيء أى معرفة حالاته وأوضاعه هى شرط أولى لمعرفة ماهيته أى جوهره. ويستخدم أدونيس مفهوم الكيفية أساسا فى سياق حديثه عن الشعرية اللغوية. من حيث أن هذه الشعرية لاتكمن فى مجرد استخدام اللفظ

والوزن والنثر والقافية وإنما تكمن فى الطريقة التى تستخدم بها هذه العناصر كلها أو بعضها فى سياق بنية النص الشعرى ككل. فالشعرية هى أولا وأساسيا لغة مجازية. هى شكل أو نظم بمصطلح الجرجانى لامجرد مضمون. إلا أن أدونيس يوسع دائرة تطبيق هذا المفهوم ليشمل الشعر وغير الشعر، مما يسمح بالقول بأن مفهوم الكيفية يشكل بالنسبة له نوعا من موقف فلسفى مبدئى أو نوعا من مرجعية سابقة. فنجده يرجع إلى هذا المفهوم فيما يتعلق بالأخلاق، مرددا مع كانط أن معيار القانون الأخلاقى لايكمن فى مضمون الإرادة بل فى شكلها أى فى الكيفية التى تمارس بها الإرادة نفسها واختياراتها. ويرجع إليه كذلك فيما يتعلق بالحياة والعمل والمعرفة والفكر، وغيرها[٤٤].

*** الهوية المتغايرة مقابل الهوية الواحدية:**

مفهوم الهوية المتغايرة من المفاهيم الجدلية كذلك. ويأتى فى معارضة مفهوم آخر للهوية هو المفهوم الوحدانى أو المثالى[٤٥]. والمفهوم الأخير "يوهم .. بالاستمرارية والديمومة واللاتغير. ويوهم تبعا لذلك بالتماسك والوحدة والتميز، إزاء الهويات الأخرى"[٤٦]. أما مفهوم الهوية المتغايرة فيؤكد على العكس وجود انشقاق فى صميم الهوية نفسها. وهو انشقاق على المستوى الأنطولوجى أصلا. فالوجود لايكتسب شكله الحقيقى من المعنى وحده أو من الصورة وحدها، وإنما من مركب المعنى والصورة، معا. وكما ينطبق هذا المفهوم على الوجود، ينطبق كذلك على الفكر. فالحقيقة أو المعنى ليست فى الذات، ولا فى الموضوع، وإنما هى فى نحو خاص من التأليف بينهما[٤٧]. وعلى المستوى النفسى، لايمكن اعتبار الأنا وحدة إلا ظاهريا، فهى ممزقة بالآخر الذى يقيم فى أعماقها إن سلبا أو إيجابيا[٤٨]. ويعتبر أدونيس الصوفية هى أفضل ماعبر فى التراث العربى الإسلامى عن هذا المبدأ. فالطبيعة فى نظر الصوفية هى صورة الغيب أو جسده. وكذلك الإنسان والله ليسا إلا تعبيرا عن الشىء نفسه. لذلك كانت الصوفية فى نظر أدونيس هى العامل التحويلى أو التثويرى فى هذا التراث، بالقياس إلى الثقافة التقليدية.

*** الشعر بوصفه رؤيا:**

يربط أدونيس التجديد فى الشعر بصورة جذرية بوقوع تجديد مماثل فى الموقف من الحياة أو فى النظرة إليها. ويأخذ أدونيس هذه الفكرة مباشرة من أنطون سعادة وخصوصا كما عبر عنها هذا الأخير فى كتابه المهم "الصراع الفكرى فى الأدب السورى". ووجهة نظر سعادة باختصار هى أن الأدب لايمكنه أن يحدث تجديدا من تلقاء نفسه وإنما يمكن لهذا التجديد أن يحدث من خلال الارتباط بحركة تجديدية تضم المجتمع كله. ويترجم أدونيس هذا الكلام بما معناه أن القصيدة مثلا لايمكنها أن تكون مجرد شعور أو عاطفة فالفكر لابد أن يشكل كذلك بعدا مهما من أبعادها. وبتعبير آخر، "ينبغى أن تكون (القصيدة) موقفا فكريا شعوريا معا"[٤٩]. ومن شأن هذه النظرة إلى التجديد أن تغير معنى علاقة الشاعر بواقعه أو بمجتمعه. فالشاعر لايحاكى الأشياء كماهى فى الواقع، كما أنه لايكتفى بعكس ماقد يقع فى المجتمع من أحداث مادية أو ثقافية أو اجتماعية. إن عكس شروط الحياة كما هى موجودة فى المجتمع بالفعل إنما هى كما يعبر أدونيس إعادة إنتاج للانحطاط، والمطلوب هو إبداع شروط جديدة لحياة جديدة. وهو ما لن يتم إلا بتغيير طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى العالم. ولعل هذه الفكرة أخيرا أن تكون هى الجذر أو الأصل الذى يكون كل تجربة شعرية أصيلة. فالشعر بمعناه الواسع[٥٠] كما يراه أدونيس هو فى حقيقته رؤيا خلاقة. والرؤيا كما يعرفها هى "تغيير فى نظام الأشياء وفى نظام النظر إليه"[٥١]. وكل شعر عظيم لايمكنه إلا أن يكون تمثيلا أو استجابة لمثل هذه الرؤيا" هكذا كان دانتى، هكذا كان شكسبير، هكذا كان جوته. شعر دانتى وشكسبير وجوته ليس، والحالة هذه، انفعالا وعاطفة وشعورا، وحسب، وإنما هو هذا كله وشىء آخر. هذا الشىء الآخر هو مايمكن أن نسميه الفلسفة. فهؤلاء الشعراء عبروا، خلال عواطفهم وانفعالاتهم، عن العالم. كان لهم بمعنى آخر، رأى فى العالم وموقف منه ـ كانت لهم فلسفة"[٥٢].

* **أسبقية الإنسان المطلقة:**

من شواغل أدونيس الأساسية كذلك، تأكيده على نحو مطلق بأن الإنسان لايوظف ولايستخدم لأية غاية ولا يعامل على نحو ماتعامل الأشياء. فالإنسان هو مصدر القيم والأخلاق جميعا، وهو غاية فى حد ذاته. ولذلك يتناول أدونيس كل شىء تقريبا فيقوم بتجريده من أية قيمة ذاتية قد تكون معطاة له بشكل مسبق لكى يحتفظ له فقط بقيمة مضافة. وهو يبدأ هذه العملية من أعلى القمة أى من أخطر الأشياء وأعلاها قيمة. وبمجرد أن يطرح السؤال التالى: **هل الله من أجل الإنسان أم الإنسان من أجل الله؟**، تصبح جميع الأسئلة الأخرى مشروعة. فإذا كان الله نفسه سيتحول على يدى أدونيس إلى قيمة إنسانية بحتة فمن باب أولى أن يتحول كل شىء معه إلى ذات القيمة. وهكذا، ليس الله منظورا إليه فى ذاته سوى تجريد محض. وكذلك المجتمع والأمة والنظام والحزب والإيديولوجيا والجماعة والجمهور وغيرها من المفاهيم. ويضيف التقدم العلمى بعدا جديدا من أبعاد توظيف الإنسان وتشييئه، هو بعد العقلانية المحضة وبعد التقنية أو التكنولوجيا[٥٣]. فالنظرة الغربية التى تغلب التقنية شأنها شأن النظرة التيولوجية أو الدينية فى المجتمعات التقليدية هى أيضا نظرة وظيفية ـ ذرائعية. لكن بينما تجعل الأولى الأولوية للآلة أو للشىء تجعلها الثانية للنص/ الأصل. ويقتضى تخليص الإنسان من قبضة شتى عوامل التجريد والتشييء القديمة والحديثة تحويلها نهائيا لحسابه الخاص. وذلك بجعل الإنسان المصدر الأخير والغاية الأخيرة للقيم. وبمجرد أن يخلع الإنسان عن ذاته أى ماهية مكتسبة من خارج، فإنه يسترد ذاته من جديد ويعود إلى سابق عهده كائنا" موجودا فى الحرية". ورغم أن النزعة الإنسانية لدى أدونيس تبدو متجهة إلى أعلى دائما إلا أن الذرى التى تستطيع هذه النزعة أن تبلغها هى ذرى واقعية وعملية تماما وليست مفصولة بأى شكل من الأشكال عن حياة الناس الدنيوية. ومن المفارقات المدهشة بالنسبة لهذه النزعة أنها تصدر فى الإطيقا عن خط وضعى تجريبى لا عن خط دينى أو مثالى وإن كان هذا الأمر يبدو خفيا وغير واضح بذاته. ولتفسير ذلك لابد من الرجوع إلى فكرة العلو التقليدية. والواقع أن هذه النزعة لم ترفض تماما هذه الفكرة. بل على العكس حافظت عليها واحتضنتها ولكن بدلا من أن يشير العلو إلى إله حر ومتعال، جعلته يبدو كمسألة باطنية خالصة وقاصرة على العالم الطبيعى وحده. وبهذه الطريقة أمكن لهذه النزعة أن تستمر فى قول كل الأفكار العظيمة والمؤثرة إنسانيا والتى بشرت بها الأديان. فهذه الأقاويل العظيمة عن الحرية والعلو والتسامى وغيرها هى السبب إذن فى إخفاء طابعها المادى الحقيقى:

* **أولوية الوجود على النص:**

ينطلق أدونيس من افتراض أساسى. يقول هذا الافتراض إن المعرفة الجديرة حقا بهذا الاسم ينبغى أن تكون معرفة مستمدة من الشىء نفسه لا مما يقال أو يكتب عنه. ويرى أدونيس فى هذا الافتراض معيارا بسيطا للتمييز بين التقدم والتخلف. فالفكر فى المجتمعات المتخلفة يبقى سطحيا وملصقا من خارج لأنه يظل يدور باستمرار حول النصوص التى كتبت عن الأشياء، وليس حول الأشياء ذاتها. ويشكل النص مرجعية لكل من الفكر الدينى والفكر الإيديولوجى. ولما كانت المعرفة كلها بالنسبة لهذا الفكر، متوفرة فقط فى النص، تصبح العلاقة بين الإنسان والنص علاقة اهتداء واقتداء لاعلاقة بحث أو نقد أو تساؤل. وهو مايؤدى فى الحقيقة إلى نفى الفكر والمعرفة ذاتها. وتزداد المشكلة تعقيدا بنشوء مايسمى بالنصوص الثانية. فثمة جماعة سائدة تمارس حق السلطة المطلقة فى فهم وتقعيد النص الأول وحصره دائما فى النصوص الثانية. وبذلك تصبح المعرفة تراكما تفسيريا على هذه النصوص. فليست المسألة إذن فى مجرد أن هذا الفكر لايرى فى الوجود أية مرجعية، وأنه يعتمد أساسا على النقل لا العقل. بل المسألة هى أن هذا الفكر حتى وهو ينهض أساسيا على النص، يرفض القيام بأى تأويل يجعل النص/ الأصل قابلا للتكيف مع الحياة ومستجداتها، مؤثرا على العكس أن يكيف حياته هو وحاجاته الجديدة هو مع النص/ الأصل، أو بالأحرى، مع فهم معين لهذا النص/ الأصل، هو ذلك الفهم الذى عبرت عنه النصوص التأسيسية الثانية[٥٤].

أما فيما يتعلق بالتأثير الذى مارسته الرؤيا الشعرية على أدونيس لدى مقاربته للثقافة العربية الإسلامية فيتضح كما لاحظنا من قبل من تحيز أدونيس المسبق لجانب واحد من جوانب هذه الثقافة هو الجانب الذى مثلته الحركة الباطنية ـ الإمامية وخاصة الجانب الصوفى منها. صحيح أن أدونيس وقف إلى جانب الحركات العقلية فى هذه الثقافة وخصوصا إلى جانب التيار المادى منها من حيث أن هذه الحركات كانت ذات نزعة إنسانية عامة ومن حيث أنها أعلت من شأن العقل وأحلت الطبيعة أو المحسوس محل الغيب أو الوحى جاعلة من الدين نفسه تابعا وخادما للإنسان وليس العكس. إلا أن هذه الحركات كانت مع ذلك فى جوهرها عبارة عن تجريدية محضة فلم يكن العقل أو الموضوع يمثل بالنسبة إليها ذاتا أو أنا بل شيئا ميتا وساكنا تماما. وبذلك يشترك المنهج العقلى فى الفلسفة مع المنهج النقلى فى الدين فى الإيمان بنوع واحد من الحقيقة هو مايطلق عليه اسم الحقيقة الموضوعية المجردة وهى حقيقة تأتى من خارج ولاتهتم كثيرا بالذات العارفة لأنها لاتلقى بالا للعلاقة بين الذات والموضوع. والتغيير الوحيد الذى حدث هو أن الموضوعية قد أصبحت موضوعية عقلية بعد أن كانت دينية. أما بالنسبة إلى الصوفية فإن الأمر يختلف كثيرا. فالصوفية تعتبر العلاقة بين الذات والموضوع مسالة أساسية ولذلك فإنها تخلع على العقل كل ما فى الوعى والذاتية من ثراء وخصوبة وحيوية. فالحقيقة فى نظر الصوفية هى إذن ذاتية لاموضوعية.

ويشبه موقف أدونيس فى معارضته سواء لـلفكر الدينى العربى أو للعقلانية العربية بالصوفية، موقف كيركجرد الرافض سواء لـلفكر الهيجلى الموضوعى المجرد أو للفكر الدينى الكنسى الذى كان يسميه بالمسيحية الموضوعية. ويزيد أدونيس على كيركجرد معارضته كذلك لما يسميه "النظرة التقنوية" أو "نظام الرؤية التقنية الغربية"[٥٥]. من حيث أن هذه النظرة أو هذا النظام يعمل أيضا على القضاء على الذاتية وطمس معالم الفرد أو الشخص الإنسانى. وبهذا الشكل، تكون التجربة الصوفية فى نظر أدونيس هى التجربة الوحيدة القادرة على أن تعيد تأسيس الإنسان فى أفق أكثر رحابة بما لايقاس من الأفق الذى وضعته فيه سواء المذهبية الدينية أو المذهبية العقلية ـ التقنية لأنها التجربة الوحيدة القادرة على تحويل القضايا المجردة إلى حقائق عينية وذاتية تستعيد للشخصية والذات الفردية مكانتها العالية والفريدة وتفتح أمام الإنسان مملكة كاملة ولا نهائية من الحب والصداقة والحرية والإبداع.

لكن الصوفية مع ذلك تستحيل على يدى أدونيس إلى شىء آخر غير الصوفية الدينية وإن من أسوأ الأمور فيما يتعلق بفهم وجهة نظر أدونيس هو أن نعتقد أن الصوفية عنده هى والدين شىء واحد من حيث المضمون. والواقع أن أدونيس يقوم على العكس بتجريد التصوف من كل ما قد يتضمنه من معان أو دلالات دينية محولا التصوف إلى مجرد طريقة أو منهاج لفهم العالم ومقاربته. وهو يقوم بهذا التحويل أولا وأساسيا لصالح مفهومه عن الرؤيا الشعرية الشاملة. ومايقوم به أدونيس فيما يتعلق بالتصوف الإسلامى سبق لهيجل أن قام به فيما يتعلق بالدين المسيحى ومذهب الألوهية الفلسفى ولكن لحساب غاية أخرى مختلفة تماما. فهيجل استعان أيضا بمفهوم الإله الشخصى المتعالى ولكنه اعتبر هذا المفهوم مرحلة مؤقتة فى حياة الروح المطلقة إذ أن الذى يبقى بعد هذه المرحلة هو هذه الروح المطلقة وحدها بعد أن تكون قد أذابت وجود الإله المتعالى فى وجودها واستوعبته تمام الاستيعاب. ورغم أن هيجل كان حريصا أشد الحرص على أن يميز بحسم ووضوح فى كل موضع من مؤلفاته بين مفهوم الروح المطلقة لديه وبين مفهوم الإله المتعالى إلا أن أتباعه نسوا أو تناسوا هذا التمييز الأساسى الذى حرص عليه هجيل أشد مايكون الحرص. وقد تسبب إغفال هذا التمييز فى ظهور تيارات رئيسية وقوية من المادية فى أعقاب هيجل. إذ أتاح أمام أصحاب هذه التيارات فرصة واسعة للهجوم بضراوة على كل من الدين المسيحى ومذهب الألوهية الفلسفى. وهكذا، فعن طريق توجيه سهام النقد الحادة للمطلق الهيجلى، كان هؤلاء يعملون فى الواقع على تقويض فكرة الله ومهاجمة الدين.

ورغم أن أدونيس يحتفظ بكل الرموز والمفاهيم الصوفية تقريبا إلا أنه يقوم بإفراغ هذه الرموز من دلالاتها الدينية المعهودة معيدا شحنها بدلالات أخرى جديدة. وذلك بهدف إغناء وتعميق تجربته الشعرية وإكسابها مزيدا من الحيوية والأصالة. ولنأخذ مثلا المفهوم الصوفى عن اللامتناهى، فاللامتناهى يعبر في التجربة الصوفية عن الله لكنه عند أدونيس أبعد مايكون تعبيرا عن الله وإنما هو مجرد أداة يستعين بها أدونيس من أجل توسيع آفاق عالمه الشعرى. فهذا العالم الذى لايمكن للعقل العادى أو حتى العلمى أن يسبر أغواره ويحتاج إلى فكرة اللامتناهى للتعبير عن الجانب الخفى منه. وتبدو عبارة الشاعر الفرنسى "رينه شار" التى يقول فيها أن قوام الشعر الأصيل إنما يكمن فى "الكشف عن عالم يظل أبدا فى حاجة إلى الكشف" والتى استعارها أدونيس فى إحدى مقالاته المبكرة[٥٦] عبارة كاشفة وبالغة الدلالة، هنا. إذ تكشف هذه العبارة عن أن أدونيس كان ينظر منذ البداية إلى عالم الشعر بوصفه عالم الحقائق الغامضة والخفية والتى تظل دائماً غامضة وخفية. من هنا حرص أدونيس منذ البداية كذلك على أن يماهى بين عالمه الشعرى والعالم كما ترى إليه الصوفية. فعن طريق هذه المماهاة يتمكن من إكساب عالمه الشعرى كل ما يتميز به العالم الصوفى من أبعاد غير مألوفة وخارقة للعادة.

وكما أن اللامتناهى بمعناه الصوفى الدينى غير قابل للإحاطة به من حيث المبدأ ومن ثم غير قابل للوصف فإن اللامتناهى الشعرى عند أدونيس غير قابل كذلك للنفاذ إليه لغويا أو على الأقل بالوسائل اللغوية المعتادة. إن جميع الطرق التقليدية التى تستخدم فيها اللغة الحرفية العادية تفشل فشلا ذريعا فى الإشارة إلى هذا العالم لأن حقائقه ليست مما يمكن وصفه أو إثباته وإن كانت مما يمكن الإشارة إليه عن طريق الإيحاء والتلميح. لذلك يتطلب الأمر استخداما مغايرا للغة خارج منطقها ونحوها العاديين، استخداما يقوم على المجاز وليس الوصف. إن "غاية الوصف (هى) أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض. أما المجاز فغايته تكثير الدلالة، فهو يخرج اللفظ من وضعه الأصلى إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج به من اليقين إلى الظن أو الاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة. الوصف يبلور الحالة الشعورية، والمجاز يخلق حالة احتمالية فى اللغة تساوى حالة الاحتمال فى الشعور. الوصف يغلق اللغة، والمجاز يفتحها"[٥٧].

ونظرة أدونيس إلى طبيعة التجربة الشعرية وثيقة الصلة بمفهوم الشعر المطلق أو الشعر الصافى عند الشاعر الفرنسى "بول فاليرى". فهذا المفهوم متعلق كذلك عند هذا الأخير" بشىء لايمكن الوصول إليه، متعلق بالحد المثالى للرغبات والجهود والقوى التى يصدر عنها الشاعر"[٥٨]. ويقوم هذا المفهوم أساسا على أن الشاعر يكافح من أجل تحويل اللغة العادية التى يستخدمها الناس لمواكبة ظروفهم وحاجاتهم العملية المتغيرة، إلى لغة قادرة على العكس على التعبير عن السر الموجود فى العالم. أو بمعنى آخر، يكافح من أجل تحويل مادة ذات أصل سوقى إلى أداة قادرة على خلق "نظام مصطنع ومثالى" وقادرة فى الوقت نفسه على توليد الانفعال الشعرى اللازم للإحساس بهذا النظام. وهكذا، فكما أن التجربة الصوفية تذهب إلى القول بأن ثمة وراء الحقيقة الشرعية الظاهرة باطنا خفيًا لايتم الوصول إليه بالوسائل المعتادة وإنما" يتم الوصول إليه بوسائط أخرى: القلب، الحدس، الإشراق، الرؤيا الخ"[٥٩]. فكذلك شأن التجربة الشعرية فى توخيها الكشف عما وراء الظاهر العقلى والحسى وشأن اللغة التى تستخدمها. فهذه اللغة" لاتعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية وهذه علاقة احتمال وتخييل. والأشياء فيها لاتنفذ إلى الوعى وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهريا، لغة مجاز لا حقيقة"[٦٠].

أثر الواحدية الشعرية فى مقاربة أدونيس للفلسفة الغربية

وكما كان للرؤيا الشعرية الشاملة عند أدونيس أثر كبير فى تكييف طريقة مقاربته لعالم الأفكار على وجه العموم فقد كان لهذه الرؤيا أثرها الحاسم كذلك فى تكييف طريقة مقاربته سواء للثقافة العربية الإسلامية أو للثقافة الغربية. وقد بينا ذلك بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية ويتبقى أن نعرض لهذه المقاربة بالنسبة للثقافة الغربية.

وكما هو متوقع، لايجد أدونيس نقطة انطلاقه فى الكوجيتو الديكارتى. بل فيما يسميه الكوجيتو الصوفى ـ الشعرى. ففى ذروة شعوره بذاته" يقول الصوفى: أنا لا أنا. ويعيدها رامبو على طريقته: أنا هى آخر. وبدلا من الكوجيتو الديكارتى: أفكر، إذن أنا موجود (أنا نفسى) يقول الكوجيتو الصوفى ـ الشعرى: " أفكر، إذًا أنا آخر (أنا لا أنا)"[61]. إن معنى إعادة تعريف الذات أو الأنا على هذا النحو المضاد لتعريف ديكارت لها هو أن أدونيس يرفض النظر إلى الذات بوصفها جوهرا، أعنى بوصفها كينونة مغلقة على نفسها. فالذات لاتوجد فى الثبات والسكون بل فى الحركة والصيرورة كما أنها ليست من جهة الماضى بل من جهة المستقبل، أعنى من جهة الممكن والمحتمل. لذا كانت التجربة الشعرية الأصيلة فى نظر أدونيس هى تلك التجربة التى تقوم على مبدأ الذاتية لا الموضوعية وعلى المعاناة القلبية لا العقلية.

وفى كل هذا يبدو أدونيس أكثر قربا من مفكرين من طراز بسكال أو كيركجرد منه إلى مفكرين من طراز ديكارت. فرغم الاتفاق الظاهرى بين هاتين الفئتين من المفكرين فيما يتعلق بضرورة البدء من الذات، إلا أنه من الواضح وجود تضاد حاد بينهما من حيث مفهومهما أو تصورهما عن الذات. ويبدو مفهوم الفئة الثانية عن الذات محصورا فى مجال الماهيات التصورية وحدها، بينما يتعلق مفهوم الفئة الأولى بمنطقة الأشياء الموجودة فعلا. وهكذا، فرغم أن ديكارت يبدأ بالفعل من الذات المفكرة، إلا أن الذات لا تمثل بالنسبة له سوى نقطة بداية فحسب، كما أنها لاتعدو أن تكون مجرد جوهر أو ماهية. أما عند مفكر من طراز كيركجرد، فنجد على العكس تركيزا على الفرد الإنسانى الحقيقى كما هو موجود فى الواقع وعلى الكيفية التى يتغير بها هذا الفرد باستمرار، وذلك من خلال ممارسته لفعل من أشد الأفعال التصاقا به، ألا وهو فعل الاختيار. كما نجد أيضا ذلك الاهتمام الكبير بتناول العواطف والإرادة، ومدى ما تمارسه من تأثير فى حياة الفرد الإنسانى ومعتقداته. وهى مفاهيم نجدها لدى أدونيس أيضا من حيث اختياره لذاته، وتأكيده المستمر على فردية الإنسان وحريته. غير أن هذا التوكيد المبالغ فيه على مبدأ الذاتية يوشك أن يتحول عند أدونيس إلى نوع من إطلاقية جديدة، وإن يكن ذلك بصورة معكوسة تماما. فعلى الرغم من أن أدونيس يبدأ من الوجود الفعلى للشخص الإنسانى، إلا أن الأشياء المحسوسة والشخص الإنسانى نفسه سرعان مايرد على يديه من جديد إلى حدود التصور الماهوى المجرد. والسبب فى ذلك هو أن أدونيس لايحافظ على التمييزات المحدودة بين الصيرورة الزمانية والحياة الأبدية، بين الإنسانى والإلهى، بل يسعى على العكس إلى إذابة الاثنين معا فى وحدة شعورية ووجودية واحدة. وذلك بناء على مغالطة مؤداها أن احترام الإنسان أمر يتعارض تمام التعارض مع احترام علو الله، وأن الإصرار على التمسك بهذا العلو من شأنه أن يؤدى إلى سحق الإنسان بوصفه فردا حرا. والواقع أن إصرار أدونيس على إقامة نوع من الاتحاد الشخصى بين الوجود الإنسانى ووجود الإله الأبدى، أو إصراره على إدراج الوجود النسبى فى داخل التطور الباطنى للمطلق، هو الذى يؤدى ليس فقط إلى التضحية بإله متعال، بل أيضا إلى تعريض الذات الإنسانية نفسها لخطر التجوهر، ومن ثم فقدان حريتها وإنسانيتها. وهذا المأزق الذى ينتهى إليه أدونيس من الناحية المعرفية (الابستمولوجية)، إنما تتسبب فيه تجربته الشعرية، بوصف هذه التجربة هى الأساس فى تحديد شكل وطبيعة العلاقة بينه وبين العالم. فنظرا لأن أدونيس يقوم بتوظيف الفكر ليخدم أغراض تجربته الشعرية نفسها، فإنه لايقوم بمراجعة كافية لما يتخذه من مواقف ويعبر عنه من آراء وأفكار، بل سرعان مايتبناها جميعا بحماس شديد لمجرد أنها تلوح له جذابة وآسرة من الناحية الشعرية. وهو أمر يؤدى به لا محالة إلى الوقوع إن آجلا أو عاجلا فى تناقضات وتعارضات فكرية شتى. والواقع أن هذا الموقف الوظيفى لدى أدونيس ليس مجرد موقف جزئى من الفكر وحده، بل هو موقف كلى وشامل. أعنى أن الوظيفية لديه اتجاه يشمل كل شىء: الفكر والدين والإنسان وحتى الله نفسه.

وبالإضافة إلى استبعاد الحدس بمعناه العقلى كما عند ديكارت، فإن أدونيس على مايظهر يبدو رافضا كذلك لثنائية ديكارت الأنطولوجية أعنى ثنائية الوجود لديه. يقول أدونيس مامعناه أن الواقع الخارجى أو المادى أو الطبيعى ليس إلا جانبا محدودا من الوجود لذا لايصح الاقتصار

عليه. أما الوجود على حقيقته فهو أكثر اتساعا من ذلك بما لا يقاس، لأنه ينطوى على جوانب أخرى خفية وغير مرئية. إلى أن يقول: "غير أن ماوراء الطبيعة ليست إلا جزءا آخر من الطبيعة"[٦٢]. ويبدو أدونيس فى هذه العبارة أكثر قربا من أسبينوزا منه إلى ديكارت. فديكارت كان يقول بوجود نمطين متمايزين من الكينونة لايمكن من حيث المبدأ رد أحدهما إلى الآخر بعكس أسبينوزا الذى ذهب إلى القول بوجود واحد فقط. والله عند أسبينوزا هو هذا الجوهر الواحد إلا أنه يمكن أن يكون هو الطبيعة كذلك. فالله والطبيعة أو بلغة أسبينوزا الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة كانا بالنسبة إليه بمثابة تعبير عن الجوهر نفسه. غير أن أسبينوزا حتى ولو أنه قد اختزل الجواهر المتعددة فى جوهر واحد إلا أنه مايزال حتى الآن بعيدا عن الذاتية بالمعنى الذى يتطلع إليه أدونيس.

ويأتى هيجل لكى يوجد على طريقته بين المطلق وبين العالم المتناهى صاهرا المسافة التأليهية بين الله والإنسان فى إهاب مايسميه بالروح المطلقة والتى تتطور وفقا للديالكتيك. ويستفيد أدونيس من واحدية هيجل الديالكتيكية كثيرا. ففضلا عن أن هذه الواحدية قد نجحت فى التخلص تماما من كل ميل أو نزوع نحو التجوهر بتحويلها جوهر الطبيعة الإلهى عند أسبينوزا إلى محض ذاتية حرة ومتطورة وفاعلة. فقد ساعدت أيضا على حل مشكلة ظلت تمثل بالنسبة لأدونيس مصدر قلق وإزعاج دائمين له، وأعنى بها مشكلة الثنائيات المطلقة. إذ يبدو أن ديالكتيك هيجل يحل هذه المشكلة بطريقة أكثر اتفاقا وملاءمة مع موقف أدونيس من الموضوع. إلا أن أدونيس لايستطيع مع ذلك بحكم تكوينه الشعرى أن يستريح إلى الفكر الهيجلى فى مجمله. فإن مطلق هيجل يظل بالنسبة إليه غارقا حتى أذنيه فى الموضوعية والتجريد. فلقد استمر هذا الفكر رغم كل شىء فى العمل على إخضاع الخاص للعلم والجزئى للكلى والعينى للمجرد.

وتمده النزعة الإنسانية المادية التى أتت فى أعقاب هيجل بمعين لاينضب فى اتجاه مايؤكد وجوده الفردى بوصفه ذاتية حرة حرية مطلقة. فقد اعتبرت هذه النزعة، التبعية التقليدية لله، وضعا لايمكن أن ينسجم مع أبسط مبدأ للحرية الإنسانية. ويتقدم لودفيج فيورباخ متذرعا بإهاب منهج نفسى تكوينى أو نشوئى للتدليل على أن ماهو موجود حقا هو فكرتنا عن الله. فالإنسان الفرد رغم أنه قد وهب القدرة على إدراك النوع الإنسانى ككل إلا أن عقله لم يوهب القدرة على تفادى الأخطاء. فكأن الله فكرة وهمية أدت إليها طريقة خاطئة فى النظر إلى طبيعة الإنسان الجوهرية. وهى طريقة يقوم بها العقل الإنسانى نفسه بما جبل عليه من ميول فطرية تدفعه باستمرار إلى الوقوع فى أحابيل ألوان مختلفة من العزل والفصل والتجريد الأجوف. ولكى يسترد الإنسان ماهيته الإنسانية اللامحدودة ينبغى عليه فيما يزعم فيورباخ أن يتحرر تحررا تاما. فعن طريق الارتباط التقليدى بإله حر متعال، يمكن للإنسان أن يعود حقا كما كان كائنا موجودا فى الحرية.

أما نيتشه فقد استبدت به فكرة مؤداها أن الإله لايمكن أن يكون إلا تصورا مضادا للحياة وللإنسان. وقد جعلته هذه الفكرة يعتقد أن الولاء للأرض وللحياة الإنسانية لايمكن أن يتفق مع أى صيغة من صيغ الإيمان بالإله بوصفه واقعا مستقلا أو حقيقة مستقلة. وكان من الضرورى بالنسبة له أن يتحايل بأى شكل على حقيقة الإله الثابتة المستقلة. ومن هنا كان إعلانه المسرحى عن موت الإله. ورغم أن هيجل قد سبق نيتشه فى الكلام عن موت الإله إلا أن هيجل نظر إلى هذا الحدث فى سياق تطور الروح المطلقة. أما نيتشه فيعزل هذا الحدث عن السياق الذى وضعه فيه هيجل ناظرا إليه على أنه مجرد انحلال فقط لأخطر فكرة أو أكذوبة أمكن للعقل الإنسانى أن يخترعها عبر تاريخه الطويل، على الإطلاق. ولذلك كان من الطبيعى أن يجد نيتشه نفسه واقعا فى أحضان لون من ألوان العدمية المطلقة. فإن الكلام عن الصيرورة التى تظل صيرورة أو عن السيولة الشاملة للأشياء والمعانى والقيم والتى تظل سائلة باستمرار وقابلة باستمرار للتشكيل على أنحاء متعددة لاحصر لها دون أن تتشكل بالفعل ماهو إلا إعادة إنتاج مستمرة للعدمية دون قدرة على تجاوزها أبدا. بل إن نيتشه وقد أحس بأن الوجود الذى قد خلا من الإله قد أصبح غير محتمل بصورة

لاتطاق إذا به فى محاولة يائسة منه يطلع بنظريته عن إرادة القوة والإنسان الأعلى. وهى نظرية لم تكن فى حقيقة الأمر سوى أكذوبة أخرى تحل محل ماكان يسميه بأكذوبة الإله.

ويتجاوب أدونيس مع هذه الأفكار تجاوبا عظيما. فهى تتمشى مع خطه الفكرى العام فى التأكيد على الفرادة والذاتية كما تتمشى كذلك مع وجهة نظره عن طبيعة التجربة الشعرية. ولننظر مثلا إلى فكرة نيتشه عن سيولة المعنى. فلقد وجد أدونيس فى هذه الفكرة مايغنى التجربة الشعرية لديه باعتبار أن الشعر بالنسبة إليه ليس طقسية استعادة أو حفظ أو تكرار لما هو موجود ومكتوب سلفا بشكل كامل ونهائي. وإنما هو على العكس سعى متواصل وراء ما لم يوجد أو يكتب بعد. وذلك فى سياق من الصيرورة والتحول المستمرين. ويرتبط هذا الطابع الجدلى أو الحركى للشعر بتصور معين للحقيقة يرى إليها فى علاقتها بالذات العارفة. فهذه الحقيقة مهما تجلت فى صور وأشكال مرئية مختلفة فإن طبيعتها اللامرئية لاتستنفد أبدا. وقد تكون هذه الفكرة ملائمة لطبيعة التجربة الشعرية وخصوصا كما ينظر إليها أدونيس، إلا أنها لاتصلح لأن تكون موقفا فكريا متكاملا من الحياة والعالم. ويحدد أدونيس المنهج المستخدم فى "الثابت والمتحول" بأنه منهج فينومينولوجى. ورغم أن هذا المنهج هو نوع من التاريخ الظواهرى للثقافة العربية "كما تكشف عنه الوقائع والأفكار التى تجمع على صحتها الأطراف التى وضعتها أو تبنتها"[٦٣]. ورغم أنه منهج يحاول أن يزيل عن هذه الوقائع والأفكار ماقد تراكم عليها عبر العصور من قراءات سابقة ووجهات نظر مسبقة وجاهزة، إلا أنه يبدو أن أدونيس لايريد أن يصل من خلال هذا المنهج إلى شىء ثابت أو محدد. فهو يريد أن يبقى فى الصيرورة الزمانية المطلقة بالمعنى النيتشوى. لكن التحول لايمكن أن يكون موقفا فكريا بحد ذاته. أعنى أن إعادة النظر والبحث والتجاوز، لايمكن أن تظل مجرد إعادة نظر وبحث وتجاوز. كما أن الرفض والهدم لايمكن أن يبقى مجرد رفض وهدم. لأن هذا كله إذا وقف عند حدوده الذاتية وحسب فلن يكون له عندئذ سوى معنى واحد هو معنى العدمية المطلقة. وقد تكون الثورة ـ الرؤيا فكرة شاعرية جميلة، لكن لامندوحة من أن تتحول فى الواقع إلى نظام. وهكذا، فإذا كان لابد من الأخذ بوجهة نظر الثورة والتحول، فينبغى تجريد التحول من طابع الاكتفاء الذاتى أولا. عندئذ، تظهر الحركة فى إطار من السكون، والهدم فى إطار من البناء، ويظهر التحول كما ينبغى أن يكون، فى إطار من الثبات الضرورى.

والواقع كما رأينا من تصور معين عن ماهية الشعر أو عن طبيعة التجربة الشعرية، أنه عند أدونيس بناء على هذا التصور بتعديل تصوراته الأخرى عن الحياة والعالم تعديلا جذريا لكى تتلاءم مع هذا التصور الأساسى عن ماهية الشعر. وهو لايقوم بهذا التعديل بعد معاناة فكرية طويلة أو بعد إمعان وترو كافيين بل يقوم بتعديل تصوراته بسرعة وعفوية لكى تنسجم مع رؤياه الشعرية المسبقة بشكل تامٍّ وكامل. هكذا يقوم أدونيس بإعادة تعريف الدين والعلم والله والحقيقة والفلسفة والتصوف والمعرفة واللغة والوجود والذات وغيرها لكى تتوافق مع ماهية الشعر كما ينظر إليها. ويصدر أدونيس فى نظرته إلى ماهية الشعر عن اعتقاد مبدئى مؤداه أن المعرفة غير العقلية هى من أرقى وأرفع أنواع المعرفة وأن الشعر يمثل أهم أنواع المعرفة غير العقلية على الإطلاق. والظاهر المنظم فى تعاليم وعقائد وتقاليد وتشريعات هو مجال المعرفة العقلية ومن ضمنها المعرفة العلمية وهو كذلك مجال المعرفة القائمة على النقل. أما المعرفة غير العقلية أو المعرفة الشعرية فتذهب إلى ماوراء الظاهر وعالم الحواس. ذلك أنها تسعى فى طلب حقيقة من نوع آخر. حقيقة توصف عادة بأنها مطلقة ولامتناهية وغير قابلة للإدراك. وتشبه "نظرية المحبة الصوفية"[٦٤]. فى التصوف نظرية المعرفة الشعرية من حيث أن غايتها هى كذلك "التوكيد أن فى الوجود جانبا باطنا، لامرئيا، مجهولا، وأن معرفته لاتتم بالطرق المنطقية ـ العقلانية، وأن الإنسان دونه، دون محاولة الوصول إليه، كائن ناقض الوجود والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصة وشخصية"[٦٥] وكما أن المجاز هو وسيلة المعرفة الشعرية، فإن الذوق والشطح والاتصال هى وسائل نظرية المحبة الصوفية. وفى المجاز "يكمن سر الشعر، أى تكمن الخاصية الشعرية فى التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة. فهذه اللغة محدودة، فى حين أن هذا العالم غير محدود. ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود. لابد إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب بها على هذه المحدودية"[٦٦].

والمجاز هو أهم هذه الوسائل، إذ هو "يشحن اللغة بطاقة جديدة (فإذا بها) تقول ما لا يقال (أى) تقدم عالما غير عادى، (أو) صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوا"[٦٧].أما الذوق فى التجربة الصوفية فهو "منهج فى المعرفة يقوم على الوصول إلى الحقيقة بالمشاهدة أو العيان. وهذا يعنى أنه حال من المعاناة الداخلية، وليس نظرا أو جدلا. فليس الذوق بديلا للعقل وحسب، وإنما هو نقيضه. ذلك أن الذوق اتصال، وهو إذن سلوك. وهكذا يذوق العارف الحقيقة ويتصل بها، اتصال الذائقة بما تذقه"[٦٨]. لكن، التعبير الصوفى لا يجد شكله الأقصى والأكمل إلا فى الشطح؟" فكما أن التصوف هو" صفة الحق يلبسها العبد" كما يعرفه أبو اليزيد البسطامى، فإن الشطح هو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق. إنه غيبوبة عن اللغة ـ الإصطلاح، شأن التصوف الذى هو غيبوبة عن العالم ـ الاصطلاح. إنه باطن اللغة الموازى لباطن الألوهة. وكما أن باطن الألوهة لانهائى، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحى بأبعاد لانهائية. إنه اللغة فيما وراء اللغة"[٦٩]. والشطح إلى ذلك، هو "علامة على الوجود الحقيقى والمعرفة الحقيقية فى آن. إنه بتعبير آخر، كشف أنطولوجى ـ إبستيمولوجى، وكشف عن العلاقة بين الوجود والمعرفة"[٧٠]. وهكذا، يبدو أدونيس مشغولا باستمرار بكيفية التخلص من الحالة التى يفرضها التعقل على الإنسان. وهى قضية تشغله ليس فقط عندما يشعر بل عندما يفكر أيضا. فالمهم بالنسبة له هو أن ينحرف بحواسه ومشاعره عن اتجاه التعقل والحكمة والرصانة والعادة والتقليد دافعا بها على العكس ناحية الحدس والرؤيا والإشراق والجنون.

تعليق ختامى :

أما عن موقفى الذى تصدر عنه آرائى الخاصة فيما يتعلق بهذه المشكلة، فينطلق من الإيمان المسبق بضرورة المحافظة على الثنائية الأنطولوجية، كما هى. فلابد من الاحتفاظ بكل من واقع الإنسان المتناهى وواقع الإله اللامتناهى فى شكلى وجودهما الخاص والمتميز ورفض أى محاولة لرد هذين الشكلين إلى شىء آخر سواهما سواء كان ذلك على طريقة هيجل فى مذهبه القائل بالواحدية الجدلية المثالية[٧١] أو على طريقة ماركس فى مذهبه القائل بالواحدية المادية، أو على أى طريقة واحدية أخرى يمكن تصورها كطريقة بعض المتصوفة فى قولهم بالحلول أو الاتحاد أو طريقة بعض الفنانين والشعراء فى قولهم بالواحدية الجمالية أو الشعرية، أو طريقة بعض العلماء فى قولهم بالواحدية العلمية[٧٢]. وهكذا. ومن بين مايتضمنه هذا الموقف كذلك، الإيمان العميق بأن اغتراب الإنسان لايتأتى من الاعتراف بواقع الوجود الإلهى المتعالى بقدر ما يتأتى على العكس من محاولة العبث بهذا العلو. فإن تصور العلاقة بين الإنسان والله على هيئة المحايثة أو المباطنة هى التى تؤدى فى رأيى إلى خنق الشخص الإنسانى كما تؤدى إلى طمس طبيعة الله الحقة وطريقته المتميزة فى الوجود. وبذلك تقضى على إمكانية قيام أية علاقة شخصية بينهما، من النوع المثمر والفعال. والواقع أن كل المناهج الواحدية لاتفعل أكثر من إضفاء خصائص وصفات المطلق على الإنسان ولكن بطريقة معكوسة. فى حين أن المطلوب هو فقط تجنب الخلط بين الوجود اللامادى المتعالى لله ووجود الكائن الإنسانى. وعلى عكس ماتذهب إليه هذه المناهج من أن القيم الإنسانية والطبيعية لايمكنها أن تزدهر إلا إذا حكمنا الثنائية الأنطولوجية وقمنا بإلغاء الله والدين إلغاء تاما، ففى رأيى، يمكن للبشر، بمنتهى السهولة والطواعية، أن يكونوا إنسانيين وعقلانيين تماما دون أن يضطروا فى الوقت نفسه إلى التنازل عن الثنائية الأنطولوجية لحساب النظرة الواحدية. والإيمان المبدئى بوجود الله وبأنه حر حرية مطلقة ليس فقط لايمكنه أن يكون متعارضا مع القيم الإنسانية والطبيعية، ولكنه يمثل أيضا شرطا ضروريا ولازما من أجل صون هذه القيم نفسها والمحافظة عليها. وهكذا، فرفاهية الإنسان لايمكنها أن تتعارض مع مجد الله، بل تزداد ثراء وغنى، كما أن الولاء لهذه الأرض ليس معناه عدم الإيمان بآخرة الله أو بغيبه الميتافيزيقى فالآخرة هى هنا بشكل أو بآخر توسيع للأرض نفسها وامتداد بها ولكن ضمن أفق آخر أكثر رحابة وغنى وإن كان هذا الأفق غير محسوس وغير منظور.

الهوامش :

١ـ فـى فاتحـة لـنهايات القـرن نقرأ مـثلا قـول أدونيـس فـى صـفحة ٢٠٢ : "الإنسان أكثر أهمية من النظريات والمذاهب. فـالوحدة، مـثلا، أو الاشـتراكية إنمـا هـى لغاية هى الإنسان. إنهما من أجل أن يصبح العربى أغنى حياة، وأصح فكرا، وأرسخ إنسانية".

٢ـ فاتحة لنهايات القرن، ص١٥.

٣ـ أدونيـس، فاتحـة لـنهـايات القـرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ط١ (بيروت: دار العودة ١٩٨٠) ص٤٣.

٤ـ مـن الأمـور اللافتة للنظر هنا، أن تصوير الأطفال أو الصبايا الصغيرات عراة، وكذلك النساء العجائز، وعرض صورهن على الإنترنت، ينظر إليه على أنه مسألة جمالية محضة، وبالتالى، مسألة منفصلة تمام الانفصال عن أية قـيمة أو غايـة أخـرى، تتجاوز قيمة الجمال لذاته. وهى نتيجة طبيعية يؤدى إليها بشكل تلقائى، غلق الظاهرة عـلى نفسـها (التصـوير الفوتوغـرافى فـى هـذه الحالة)، واعتبار المعايير التى تستند إليها الظاهرة، معايير ذاتية بحتة، أى معايير مستمدة من الظاهرة نفسها.

٥ـ محمـد خلاف، دراسة بعنوان: نقد شعر الحداثة، عن ضرورة جعل الشعر مباليا بالإنسان. مجلة أدب ونقد، العدد ١٨٣ نوفمبر ٢٠٠٠، ص٥٨.

٦ـ سـوف نـبين فـيما بعد أن هذه الموضوعية المزعومة لاوجود لها، أو على الأقل لايمكن للمرء أن يظل موضوعيا طـول الوقت. إذ لابد لــه من الاستسلام لتحيزاته الذاتية إن آجلا أو عاجلا. وهذه مسألة منطقية ويمكن فهمها، لأنها شأن إنسانى بحت.

٧ـ أدونيـس ، الـثابت والـمتحول: بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، ط٧ (لندن : دار الساقى ١٩٩٤) ج١، ص١٣٦.

٨ـ المصدر نفسه، ص ٦٧.

٩ ـ المصدر نفسه، ص ٤٩.

١٠ـ المصدر نفسه، ص ٦٠.

١١ ـ فاتحة لنهايات القرن، ص١٣.

١٢ـ الثابت والمتحول، ص٧١.

١٣ـ فاتحة لنهايات القرن، ص٣٩ ـ ٤٠.

١٤ـ نفسه ، ص١٣.

١٥ ـ الثابت والمتحول، ص٧٤.

١٦ـ المصدر نفسه، ص ٧١.

١٧ـ المصدر نفسه، ص ٧٦.

١٨ـ المصدر نفسه، ص ٨٣.

١٩ـ المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٨٤.

٢٠ـ المصدر نفسه، ص ١٠٧.

٢١ـ المصدر نفسه، ص ١٠٨.

٢٢ـ المصدر نفسه، ص ١١٤.

٢٣ـ المصدر نفسه، ص ١٥١.

٢٤ـ لقد شـاع هذا التفسير لأدونيس وغيره لموقف العربى الرافض للمسلمات الفكرية للحضارة الغربية. فقد اعتبر هـذا الـرفض عـندهم نقطـة ضـعف، والواقـع أنـنا يمكن أن نرى فيه على العكس نقطة قوة. فمن علامات التميز والخصوصية أن يكون للعربى موقفه الخاص من القضايا الحدية التى تعن للإنسان عموما مثل قضية الله والإنسان وشـكل العلاقـة بينهما، والذى يختلف به عن موقف الإنسان الغربى. ومكمن الخطأ فى تصورى هو الاعتقاد بأن الموقـف الخـاص الذى وقفته الحضارة الغربية من هذه القضايا وأمثالها، لابد أن يكون هو أيضا الموقف الإنسانى بشكل عام.

٢٥ـ المصدر نفسه، ص ١٥١ ـ ١٥٢.

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٧.

٢٧ـ المصدر نفسه، ص ١٢٨.

٢٨ـ المصدر نفسه، ص ١٣٥.

٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٣٠ـ المصدر نفسه، ص ١٣٧.

٣١ـ المصدر نفسه، ص ٦٣.

٣٢ـ المصدر نفسه، ص ١٤١.

٣٣ ـ الثابت والمتحول، (٤) ص٦.

٣٤ـ فـي الواقع، لايمكن لى أو لأى أحد أن يوجه اللوم إلى الباحث لمجرد أنه (أى الباحث) فشل فى المحافظة علـى موضـوعيته الصلبة الباردة تجاه المادة التى يبحثها، ووقع بدلا من ذلك فى شباك رؤاه وتحيزاته الذاتية المسبقة. فمثل هـذه الموضوعية الصلبة لاوجـود لهـا علـى الإطلاق. وقـد بيـنت الفـزياء الحديـثة خطأ الفزياء الكلاسيكية وأثبتت أن الذى يتراءى للفزيائى فى فحصه للظواهر الطبيعية المختلفة ليس هو الطبيعة كما هى فى ذاتهـا وإنما هى الطبيعة المفحوصة أو الملحوظة أى الطبيعة وقد مرت من خلال ذات الباحث أو العالم. فإذا كان هـذا هـو مـايحدث فى ميدان العلوم الطبيعية، فمن باب أولى، أن يكون هذا هو مايحدث أيضا فى ميدان العلوم الإنسانية، وبطريقة أكثر اتساقا وانسجاما.

٣٥ـ الثابت والمتحول، ص٢٢٧.

٣٦ـ انظـر الحديـث الـذى أجـراه معـه وليـد شميـط فى العددد ٧٨٠ من "الأسبوع العربى" والصادر فى ٢٠ مايو ١٩٧٤.

٣٧ـ الثابت والمتحول، (٣) ص١٤١.

٣٨ـ نفسه ، ص ١٤٠.

٣٩ـ نفسه ، ص ٣٥.

٤٠ـ أدونيس، مواقف، العدد (٣٤) ١٩٧٩، ص١٥٠ ـ ١٥٨.

٤١ـ الثابت والمتحول، ص ٧٧.

٤٢ـ انظر مثلا: أدونيس، النظام والكلام، ط١، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣) ص١٤٩.

٤٣ـ يشـير أدونيـس إلى تأثير مشابه يزعم بأن التجربة الصوفية تعمل على إحداثه، وذلك بإبطالها العقل وإبطال أدواتـه فـى الجسـم نفسـه. يقـول: "فـلكى يبلغ الإنسان مالاينتهى، لابد من تحويل الجسم نفسه إلى مد حركى لامنتـه، ويـتم ذلـك بإبطـال فعـل الحـواس، إضـافة إلى إبطال العقل، مما سيتبناه، بعد حوالى ألف سنة، رامبو والسرياليون بعده، بحيث يصبح الجسم كله كيانا أثيريا ـ مادة انخطاف وإشراق، لاحاجز بينه وبين المجهول، أو "الحياة الحقيقية الغائبة".

٤٤ـ أدونيس، النص القرآنى وآفاق الكتابة، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣) ص١٣٨.

٤٥ـ يختصـر أرسـطو المـبادىء الـتى تقوم عليها العقلانية الوحدانية، فى ثلاثة مبادىء هى: ١) مبدأ الهوية، ٢) مبدأ عدم التناقض، ٣) مبدأ الثالث المرفوع.

٤٦ـ النص القرآنى وآفاق الكتابة، ص٧٠.

٤٧ ـ الثابت والمتحول، ص ١٣٩ ـ ١٤٠.

٤٨ـ يذهـب أدونيـس إلى أن المجـتمع العـربى هو مجتمع يرفض الآخر ولا يقبله إلا ضمن شروط خاصة. وتتضح هـذه الـنظرة فـى مقارنة أدونيس بين نظرية الحكم العربية ونظرية الحكم الديمقراطية. وتقوم النظرية الأولى على أساسين: ١) الأول، مـبدأ المجتمع العربى وقوامه الدين، المدينة نفسها لاتقوم إلى بالدين. ٢) الثانى، وهو نتيجة طـبيعية لـلأول: الآخـر غـير المسلم، أو المسلم الذى يخالف رأيه "رأى الجماعة"، هو آخر "مختلف" لا بالمعنى الـتعددى الإيجـابى، بـل بالمعـنى السـلبى: الفرقة، أو الانشـقاق، أو الكفـر. هذا "الآخر"، الشريك فى المدينة الواحـدة، لايشـارك مـع ذلـك فى بناء "الأمة" إلا بوصفه "تابعا" وفى إطار "التسامح". هو شريك فى "تقبل" ما تقبله "الأمة"، وعليه: مقابل "التسامح"، أن يقوم بالواجبات المدنية كلها، وأن يرضى فى الوقت نفسه، حرمانه من بعض "الحقوق": النظام والكلام، ص١١٣.

٤٩ـ أدونيس، ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣) ص١٠٦.

٥٠ـ يفـرق أدونيـس بـين الشـعر بمعـناه الواسع والشعر بمعناه الخاص. ويقصد بالأول الشعر بوصفه رؤيا تخيلية خلاقة. ويقصد بالثانى فن الشعر بذاته كنوع أو كشكل وزنى متميز.

٥١ـ أدونيس، زمن الشعر، ط٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣) ص٩.

٥٢ـ المصدر نفسه، ص١٧٣.

٥٣ـ يقـول أدونيس أن المجـتمع العـربى محاصـر بـين معرفـتين: الأولى، تـنقل الماضى، ولا تنقل منه إلا ثقافة الآخـرة. والـثانية، تنقل الحداثة الغربية ولا تنقل منها إلا ثقافة الدنيا، أعنى ثقافة المادة فى منجزاتها التقنية ـ الاسـتهلاكية. محاصـر، بتعـبير آخـر، بين نقلين ـ طقسين: طقس النعيم السماوى، وطقس النعيم الأرضى ـ وهو لذلك مجتمع معطل: لاينتج (لايبدع) فكرا ولا ينتج تقنية. انظر: النظام والكلام، ص١٥١.

٥٤ـ يطـرح أدونيس هذا الموضوع المحورى فى كتاباته كلها. لكن يمكن على الأخص الاطلاع على تناول أدونيس للموضوع فى كتابه: "النظام والكلام" وخصوصا الصفحات من ٣٢ وحتى ٣٩.

٥٥ـ انظر مثلا: النظام والكلام، ص٥٢ ـ ٥٣ن ص٦٤ ـ ٦٥.

٥٦ـ لأدونيس مقالة مشهورة بهذا العنوان نفسه مكتوبة فى عام ١٩٥٩ ومنشورة فى "زمن الشعر".

٥٧ـ الثابت والمتحول، ص ١٥٠.

٥٨- الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات، سلسلة الألف كتاب، الكتاب رقم ٨٥٥، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٦) ص٢٨.
٥٩ - النظام والكلام، ص٦٧ - ٦٨.
٦٠- الثابت والمتحول، ص ١٥٤.
٦١- النظام والكلام، ص٧٠.
٦٢- أدونيس ، الصوفية، والسوريالية، ط٢ (لندن : دار الساقى، ١٩٩٥) ص١٥٥.
٦٣- الثابت والمتحول، ص ٥٤.
٦٤- نفسه، (٢) ص ١٠٢.
٦٥ - الصوفية والسوريالية ، ص١٥.
٦٦ - الثابت والمتحول، (٤) ص ٢٥١.
٦٧- المصدر نفسه ، ص ٢٥٢.
٦٨- الثابت والمتحول، (٢) ص ٩٩- ١٠٠.
٦٩ - المصدر نفسه ، ص ١٠٤.
٧٠- المصدر نفسه ، ص ١٠٤.
٧١ - رغم جدلية هيجل إلا أن فلسفته هي فى نهاية المطاف فلسفة واحدية تحطم الثنائيات جميعا وتردها إلى عنصر واحد.
٧٢- باختصار شديد، فإن المقصود بالواحدية العلمية فى مثل هذا السياق هو تطبيق المنهج المستخدم فى مجال العلوم الطبيعية، على مجال العلوم الإنسانية، بحجة أن الظاهرة الإنسانية لاتختلف كثيرا فى جوهرها عن ظواهر الطبيعة المادية.

محتوى الشكل فى الرواية المصرية
علاء الديب نموذجًا

محمد حسن عبد الحافظ

"الزمن انفجار الرعب"

"فاركض فى متدارك موتك

لملم وقع خطاك، وغادر سر الشجر النائم،

واسترجع بعض رمادك"

محمد عفيفى مطر

"اغمس كل ما جربت فى معمودية النسيان

داخل التذكر الأبدى"

سورين كيركجارد

"إنهم لا يعرفون أن ذلك الذى يختلف مع نفسه هو فى

اتفاق، وأن ذلك الذى فى تعارض لهو الإنسان

المتماسك، وأن التناغم لا يقوم إلا فى التوتر بين

الأضداد، والمواجهة بين العكوس"

هيرقليطس

- ١ -

مهاد: الإيقاع ومحتوى الشكل الروائى:

ينتمى مصطلح "الإيقاع Rhythm " إلى مجال علم الموسيقى، حيث يمثل الأول تنظيمًا للشق الزمنى من الثانى. وقد استعارت دراسة الشعر مفهوم الإيقاع[١] - بوصفه خصيصة نوعية فى الشعر - ليمثل ركيزة رئيسة فى تحليل محتوى الشكل الشعرى. ونتصور أن علم الموسيقى نفسه - على تعدد فروعه - قد استعار مفهوم الإيقاع، وغيره من المفاهيم والمصطلحات الموسيقية، من طبائع الظواهر الكونية، ومن وعى الإنسان المتنامى بفكرة الزمن ونظامه. فضلاً عن اكتشاف الإنسان المتواتر لجلال الصوت البشرى الشفاهى، ولجماليات أصوات الكائنات الحية، وللإيقاعات الصادرة عن الكائنات الجامدة، وعن الأدوات التى استخدمها الإنسان فى معيشته وعمله.. إلخ. بل إن جهازنا الجسمى نفسه ذو طابع إيقاعى؛ فنحن مخلوقات تتصف أجهزتها، التى تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها، بأنها إيقاعية (منظومة) فى عملها، كما أن حياتنا الوجدانية كلها ذات طوابع إيقاعية. حتى أفكارنا؛ ترد على أذهاننا فى صورة مد وجزر إيقاعيين[٢].

إن ظاهرة الإيقاع لا تقتصر، فحسب، على منظومة الرموز الصوتية واللغوية للأنواع الأدبية التى تمثل العلامات اللسانية (الشفاهية)، أو العلامات السيميوطيقية (الكتابية)، أساسًا فى معمارها وتشكلها - وإن بدت ظاهرة الإيقاع، فى معظمها ، بصورة نوعية وحاسمة - وإنما تنسحب - كذلك - على مختلف الفنون غير اللغوية، بل أيضًا على الظواهر الحياتية التى لا ننتبه - عادة - إلى مضامينها الإيقاعية الخاصة؛ ربما لغموض فكرة الإيقاع بالنسبة إليها، أو - بالأحرى - بالنسبة إلينا، ونحن نمارس قراءتها، أو تحليلها بصريًا، أو مقاربتها بأية وسيلة. لكن - جوهريًا - ثمة إيقاعات ذات شأن خاص للعمل، والألوان، والعمارة، وتخطيط المدن، والمنحوتات، والرقص،

والإشارات الضوئية، والعادات، والتقاليد، والمعتقدات، والأحاسيس ... إلخ. يتسق هذا التصور مع الدلالة العامة لكلمة "إيقاع"، المشتقة أصلاً من اليونانية. فالإيقاع هو الجريان أو التدفق، والمقصود به التواتر المتتابع، أو المتراوح، بين مستويات حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو القسوة واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والسكينة، أو الانغلاق والانفراج[3]. ومن ثم، فالإيقاع خصيصة جوهرية في الحياة، بمظاهرها المختلفة. فليس ثمة ظاهرة دون نظام زمني لدورة حياتها، ونظام جمالي وقيمي لوجودها ومثولها، ذلك النظام الذي يمنح الظاهرة كينونتها؛ أي موسيقاها الخفية، وإيقاع روحها.

برغم أن الإيقاع ظاهرة أساسية في مختلف الفنون، فإنه يبدو أكثر رسوخًا وتجذرًا في الشعر، لأسباب خاصة بتميز نتاجه الجمالي (المجازي والإيقاعي)؛ أي شعريته[4]، لاسيما خصوصية اشتغال تشكيلاته اللغوية والصوتية، وفق نظام - أو قانون - منضبط، يصل إلى مصاف الانضباط الرياضي، حيث يعتمد على تكرار النبرات على مسافات زمنية قصيرة متقاربة، وعلى التوالي الإيقاعي الذي يميز قصيدة عن أخرى. ومن ثم، تبدو طبيعية تلك العلاقة الوثيقة - التي تحدث عنها كثير من النقاد[5] - بين الشعر والموسيقى، سواء على مستوى الفضاء الشعري نفسه، بدءًا من الشعر القديم، وانتهاءً بسلسلة تحولاته الاستراتيجية التي لاتزال تشق أفقها المستقبلي المجاوز لقانونية الإيقاع الشعري، أو على مستوى إنتاج فنون مركبة، بدءًا من الفنون الغنائية الشعبية - التراثية أو المأثورة، سواء التي تؤدي بمرافقة الآلات الموسيقية، أو تلك التي تردد بإيقاعات صوتية، أو لحنية، بدون آلات - كالموشحات، والمواويل، وأغاني الميلاد، والسبوع، وألعاب الأطفال، والأفراح، والعمل، والعديد، والإنشاد، والسيرة الشعبية.. إلخ. وانتهاءً بالغناء الحديث، والأوبريت إلخ. ولم يكن من قبيل المصادفة، أن يتخصص منشئ علم العروض؛ الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٥هـ - ٧١٨-٧٨٦م)، في الموسيقى، وأن يؤلف فيها كتابًا لم يصلنا للأسف الشديد[6]، غير أنه استخدم عددًا كبيرًا من مصطلحات الموسيقى، في إنشائه لعروض الشعر العربي.

في المقابل، لم تحظ الرواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة[7]، بالإفادة من الإمكانات التي يمكن أن يمنحها مفهوم الإيقاع ومشتقاته، لتحليل محتوى الشكل الروائي، برغم الملاحظات التي سبق أن ساقها عدد من النقاد واللغويين حول إيقاع الشعر وإيقاع النثر[8]، والتي نستخلص منها نتيجة إجمالية، مفادها: أننا لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر، بسهولة. فليس بينهما حد فاصل تمامًا؛ ذلك لأن النثر قد صُمم بالطريقة نفسها، ومن المادة اللغوية الخام نفسها، وعلى الأساس السيكولوجي نفسه، الذي يقوم عليه إيقاع الشعر. كما أن النثر، أحيانًا - حسب "ووردزورث" - ينبت أزهار الإيقاع الشعري، وغالبًا ما يحمل الشعر أزهار الإيقاع النثري[9].

إذا كان إيقاع الشعر، يعتمد - إجمالاً - على انتظام التشكيلات الصوتية، وفق قانون زمني خاص، يدخل في نطاقه مستويات اللغة الشعرية الأخرى، فإننا نتصور أن ثمة طاقات إيقاعية تميز النص السردي الروائي، يمكن أن نبني بها أسسًا خاصة بإيقاع الرواية، تتجاوز حدود النظرة الرومانسية للإيقاع، والتي انحازت فيها لإيقاع الشعر على إيقاع النثر، باعتبار الإيقاع أصلاً في الشعر، وفرعًا ثانويًا في النثر. إننا نرى موضوع الإيقاع، الآن، بصورة مختلفة، بعدما حققته الأنواع الأدبية من تداخل خلاق بين خصائصها. وتعد الرواية أكثر هذه الأنواع مراوغةً، وتمردًا على التقنين والتثبيت[10]، حيث تتمتع بحيوية الامتزاج بغيرها من الفنون والأنواع الأدبية، وبإيقاعات الحياة اليومية.

إن الإيقاع، حسب "ميشونيك"، يحقق للأدب أدبيته، سواء كان شعرًا أم نثرًا، بل يرفض هذه الثنائية نفسها من الأساس، تاريخيًا ودلاليًا. فالإيقاع يتضمن الشفهية، وينفي الحيادية المزعومة للغة. فاللغة الأدبية لا يمكن أن تتقلص إلى هياكل ورسوم؛ لأنها مشحونة بالانفعالات، والأشواق، والقيم، والمواقف[11]. ومن ثم، فهي مشحونة - بطبيعتها - بالإيقاعية

Rhythmicality ، وبالتنغيم Intonation الإيقاعي الدال. سواء كانت هذه اللغة كلامية (منطوقة)، أم مكتوبة. بيد أن دراسات التنغيم العربية الحديثة تتعامد ـ حصرًا ـ على المنطوق[12]؛ ربما لسلطة المجال الفيزيقي والفسيولوجي الذي يعمل فيه[13]، ولعدم كفاية الأدوات والعلامات النحوية ـ في نظام الكتابة العربي ـ التي يمكن أن تدل على ظاهرة التنغيم في اللغة العربية[14]. ومن ثم، تتحقق دقة قيس التنغيم في المنطوق بدرجة أكبر مما في المكتوب، لكننا نتذكر المفهوم السوسيري للعلامة الموسيقية Musical Signe ، وهو قرين مفهومه للعلامة اللغوية Linguistic Signe، حين تحدث عن أن المقصود بالصورة السمعية Sound Image ، ليس ـ حصرًا ـ الصوت المسموع؛ أي الجانب المادي منه؛ وإنما المقصود العميق بها، يكمن في الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا[15]. وبرغم الأهمية القصوى لمعالجة هذه القضية، فإن المقام ـ هنا ـ لا يفي بمناقشتها تفصيلاً، لكننا نكتفي ـ ابتداءً ـ باستثمار الدلالة العامة لمفهوم الإيقاع، حيث يمكن أن نشير ـ في تحليلنا للعمل الروائي ـ إلى إيقاع الشاعر، وإيقاع الأفكار، وإيقاع الزمن، وإيقاع الحوار، وإيقاع الضمائر، وإيقاع العنوان، وإيقاع الشخصيات، وإيقاع الراوي إلخ، باعتبار ذلك محاولة تطبيقية أوليَّة، تغيًا الوصول إلى مستوى تطبيقي أعمق، لتحليل موضوع الإيقاع ـ ضمن تحليل محتوى الشكل ـ الروائي.

إجمالاً، فإن موضوع الإيقاع يدخل طرفًا في صراع ينفي المقولات الثنائية الشائعة حول الشكل والمضمون، المسند والمسند إليه، اللغة العادية والشعرية[16]، ويربطنا بظاهرة تداخل الأنواع الأدبية، وتداخل الفنون اللغوية وغير اللغوية. كما يبرز دور الإيقاع، باعتباره أداة إجرائية حيوية ـ ضمن نسق من الأدوات والمقولات النظرية ـ في اكتسابنا لمهارة إنجاز قراءات نقدية حساسة، تتغيًا الاتساق المنهجي، وتستهدف البحث في المحتوى الجمالي والاجتماعي للشكل الأدبي[17].

ينهض إيقاع الرواية– في الأساس– على التشكلات الجديدة، المعقدة، المتقطعة– أي المتكررة– للزمن، في علاقاتها العضوية والمركبة بمجمل عناصر الرواية وتقنياتها، التي تقوم بإنشاء معمارها، وتنظيم موضوعاتها، وإلقاء الضوء على قيمها الاجتماعية والجمالية، لتفضي– في النهاية– إلى تحديد محتوى شكلها. في هذا الإطار، نفيد من أفكار "باختين" الذي استعار مصطلح "البوليفونيةpolyphony" من موسيقى الاحتفاليات الشعبية (الكرنفالية)، ليتخذها أداة لمعالجة ظاهرة "تعدد الأصوات" في الرواية. ويمكننا أن نستلهم من استعارته إمكانية الاعتماد على الصيغة "المونوفونية" (المونولوجية)، التي تتسم بها إيقاعات عالم الجنوب وشعوب العالم الثالث التي ننتمي إليها بامتياز. وكذلك مقولته النظرية حول مفهوم "الزمكانية" (الكرونوتوب)، الذي استعاره باختين من مجال علم الرياضيات، ليمثل مقولة أدبية للشكل والمضمون[18]، وموضوعًا محوريًا يمكن– من خلال تطبيقه تطبيقًا حرًا ـ أن نعتمده في اكتشاف الإيقاع الخاص بكل رواية، والتنويعات الهارمونية (التناغم)، أو الميلودية (النغمة الأحادية)، أو النشازية (التنافر)، التي ينتظمها هذا الإيقاع، وتظل هناك أهمية قصوى للبحث في علاقة التلازم المجدولة بإحكام بين الزمن والإيقاع، حيث يمثل الزمن مقياسًا لتحليل الإيقاع من حيث الطول والقصر، ومن حيث تكرار انتظامهما، أو انتظام تكرارهما. كذلك الأمر في تعميق بحث العلاقة العضوية بين الزمن– بمستوياته المختلفة– والرواية[19]؛ حيث يضطلع التشكيل الزمني في الرواية بتحقيق التنويعات الإيقاعية، بمشاركة العناصر الروائية التي يدخل الزمن، أيضًا، أساسًا في تحققها؛ إذ لا نتصور قصًا بدون تزمين؛ أي إننا لا نتصور مكانًا بلا زمان، أو حدثًا بلا زمن، أو شخصية دون أطر زمنية ، أو سردًا دون عالم ومحيط زمنيين.

بديهي أن نقول إن الزمن يمثل عنصرًا مميزًا للنصوص الحكائية والقصصية عمومًا، بدءًا من الحكايات والسير الشعبية، وانتهاءً بامتدادهما القصصي التقليدي الحديث. لكن العلاقة التاريخية بين الزمن والرواية، أخذت أطوارًا جديدة مع الأعمال الروائية المعاصرة، التي بشر بها جيل الستينيات، حيث صاغت رواياته أنظمة زمنية تتجاوز إيقاع التسلسل الزمني، المنطقي، الخطي، المتتابع (الكرونولوجي)، في الرواية التقليدية (سواءً في أصلها البلزاكي، أم في صورتها

العربية المحفوظية)، ليس من أجل التجديد الشكلى حصرًا، حيث أفادت من تقنيات الرواية الفرنسية والأمريكية الحديثة؛ بل- أيضًا- لتجسيد وجهة نظر روائية للحياة[20]، تتسق مع معطيات الواقع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى المصرى- والعربى- خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، حيث حاولت الراوية التماس مع إيقاع هذا المشهد التاريخي، ومجاوزته فى الوقت نفسه؛ بمعنى أنها حاولت اكتناه توترات الواقع، وتحول القيم، وتجسيد معضلة الإنسان فى البحث عن معان نبيلة، وعن زمان ومكان أصيلين، بإيقاع يستلهم من مفردات الأسطورة إيقاع الزمن الأسطورى وطاقته فى تحطيم منطق الزمن التاريخى الخارجى، وفى ضرب غموض الواقع، ومواجهة التحولات المفزعة، ومدافعة اليأس عن النفس، واستبدال عالم الرموز والأحلام، بعالم الواقع المتفسخ، وتعظيم قدرة الإنسان فى المجتمعات الشعبية على المواجهة والتماسك، فى عالم يقع تحت ضغوط الهيمنة والاستئثار، داخليًا وخارجيًا، فضلاً عن محاولة ابتلاع المسافات الحضارية والجغرافية والتاريخية والثقافية للشعوب، ليترافق مع هذه المحاولات الروائية إمكانيات إبداع نماذج متعددة لمحتوى وطنى للشكل الروائى[21].

كان هذا دافعًا إلى وصف العقود الأخيرة من القرن العشرين بأنها "زمن الرواية"، ودافعًا إلى إعادة اكتشاف قدرة الرواية على صوغ رؤى خاصة لعالم معقد، ذى إيقاعات متوترة، وعلى التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص، لإيقاع هذا العصر[22]، وذلك عبر إمكانات الرواية الخاصة، ومنها قدرتها على تشكيل أزمنة روائية أكثر تركيبًا وتعقيدًا، من مجرد وقوع الأحداث والشخصيات والأماكن فى الزمن، حيث تتسع وظائف الزمن، وتتعدد مساراته، ودلالاته، وحيث يشكل الزمن إيقاع القص المتعدد فى الترتيب والتواتر، فى الارتجاع والاستباق، فى الاستطراد والاقتضاب[23]، فى التفصيل والتكثيف، فى الاتساق والتنافر، فى التداخل والتقاطع.

- ٢ -

يمثل الزمن فى رواية "زهر الليمون" لـ "علاء الديب" (مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، إيقاعًا ممتدًا على فضاء الرواية، وهاجسًا محوريًا من بدئها لختامها (١٥٦ صفحة من المقطع المتوسط)، وإطارًا مرجعيًا ينظم إيقاعات اللغة والأماكن والشخصيات والمشاعر والأفعال والرؤى والعلاقات، حيث يقوم إيقاع الزمن المتقطع بضبط الحالة المركبة التى تجسدها الشخصية المحورية فى الرواية، وهو إيقاع ينطوى على تنويعات نغمية صاعدة وهابطة، أو خافته ومحتدمة، حيث يعطى علامات قصيرة زمنيًا على الإقدام والاستقبال، وعلامات أخرى - أطول نسبيًا- على الإدبار والمطاردة، أو تقدم التنويعات مزجًا إيقاعيًا مركبًا من القبول والنفور، من الفرح والحزن، من الأمل والإحباط، من السكينة والتوتر، من الحيوية والموات، من المحاولة والفشل، على نحو ماسيتبدى فى كشفنا - من بعد - للمدار الدائرى الذى تسير فيه رحلة البطل المعضل فى الرواية، وهى نفسها رحلة مركبة، تجعل من الرواية - بدءًا من عنوانها الرمزى البسيط - امتدادًا حكائيًا للسير والحكايات الشعبية، التى تعد - إجمالاً - أشكالاً قصصية للرحلات.

والرحلة - أية رحلة روائية - هى رحلة بحث واكتشاف، مشاهدة واكتناه. رحلة نحو الآخرين، ورحلة نحو الذات. رحلة فى الزمان والمكان، فى الجغرافيا والتاريخ، فى الماضى والآتى، فى المشاعر والأفكار، فى الممكن والمستحيل، فى الواقعى والأسطورى، فى الحقيقى والخيالى. وتختلف "الروايات - الرحلات"، فى ما بينها، باختلاف بناها وطبائعها ودلالاتها ووسائل الاتصال التى تتخذها[24].

الرحلة المركبة التى تحويها رواية "زهر الليمون"، تسير - زمنيًا وإيقاعيًا - وفق خطين سرديين - أو قل: خطين لحنيين - متقاطعين، بكثافة لغوية تقارب أسلوبية القصة القصيرة، بإيقاعها المشحون بالتوتر والسرعة وجمل هيمنحواى القصيرة، وهى الأسلوبية الأساسية البادية فى

أعمال "علاء الديب" على وجه العموم، ربما لصلته الوثيقة بالقصة القصيرة، منذ بداية حضوره الإبداعي، قبل زُهاء أربعين عامًا.

الخط السردي الأول، موسوم في هذه الدراسة بـ "القصة ـ الإطار". مدار هذا الخط حول زيارة "عبد الخالق المسيرى" ـ بطل الرحلة المعضل ـ إلى القاهرة (وهى "عادة شهرية غير منتظمة، كعادةٍ شهرية لامرأة قاربت سن اليأس"، ص٦)، منطلقًا من مدينة السويس، التى استقر بها ـ موظفًا فى قصر الثقافة ـ قبل أربع سنوات، هربًا من غول السنوات المخيف، محاولاً ترتيب علاقته بالماضى، وتخفيف جثومه عليه، وتكييف نفسه مع الواقع الجديد.

فى هذه الزيارة ـ التى يستغرق زمنها يومًا ونصف اليوم، تقريبًا ـ يمر "عبد الخالق" بمجموعة محطات. يستهلها باستيقاظه فى التاسعة من صباح يوم خميس، ونزوله من حجرته فى العاشرة، متجهًا إلى محطة السفر بالسويس، ليسافر ـ بالصدفة ـ مع زميله المعار للخليج مصطفى الكردى، برفقة أسرته (زوجته وابنتيهما). ثم الوصول إلى القاهرة (وسط البلد)، التى استقبلها واستقبلته بحميمية شديدة. ويبدأ أولى محطاته بالقاهرة فى بار الأمراء، الساعة الثانية ظهر الخميس، حيث يجلس منفردًا، إلى أن يلتقى بالرفاق القدامى: أحمد صالح، وفتحى نور الدين، وكامل رستم المحامى، والصحفى ناشد مراد. وتنتهى هذه المحطة بمشاجرة عنيفة بين رستم والمسيرى، يخرج على إثرها المسيرى مع صديقه فتحى بهيئة جيش مهزوم، متجهين إلى منزل الثانى، ليقضى معه طرفا من الليل، بحضور زوجته فريال. لكنه يغادرهما، تاركًا صديقه فى حالة انهيار؛ بسبب خلافه مع زوجته على فكرة سفره للعمل بالكويت. ثم يجلس على مقهى (صار كازينو)، يقع فى حضن الجبل، بالقرب من شارع صلاح سالم. ثم يفضل الاتجاه نحو الحسين؛ ليشترى الجرائد، كعادته فى الماضى. وفى الحسين، يصادف صديقه الرسام حمدى عبد المجيد، ومعه ثلاثة من الأجانب (موريس وإيفا ومونيكا)، يجلسون جميعًا فى أحد المقاهى. ثم يصحبهم إلى شقة حمدى، حيث يمكث حتى مطلع فجر الجمعة، ليهئ نفسه لمحطته التالية بالدقى، حيث بيته وبيت أبيه وأخيه، وغرفة من حبلت به. يقطع الطريق من ميدان التحرير، عابرًا الكبارى، حتى يصل إلى ميدان الدقى. يجلس على مقهى يعرفه، ليحقق بعض الهدوء، بعد تصاعد حالة التوتر فى نفسه؛ جرّاء ما مضى من رحلته. ثم يذهب إلى منزل العائلة، حيث يلتقى بأفرادها: أمه المريضة الراقدة، أخيه سعيد، وزوجته قدرية، وابنهما طارق المسيرى. لينتزع نفسه بصعوبة، فى نهاية مطاف هذه المحطة الطويلة، حيث يتجه ثانيةً إلى ميدان الدقى بصحبة ابن أخيه طارق، الذى يتهم جيل عمه بالانتهازية والادعاء، ليغلق دائرة الرحلة بإيقاع النهاية اليائسة. يعود عبد الخالق إلى ميدان التحرير، ويجلس على أول مقهى يعرفه، ثم يتجه إلى ورشة صديقه الحميم أحمد صالح بالأزهر، يودعه عبد الخالق بقلق على صحته المتراجعة، وقلبه المعتل، عائدًا إلى السويس. وتنتهى الرحلة (القصة ـ الإطار) ـ نهايتها المفتوحة ـ لحظة استلقائه على السرير، وقد وضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان، تحدقان فى السقف.

لا تتضمن "القصة ـ الإطار" ـ الخط السردى الأول ـ إشارات زمنية واضحة إلى الزمن التاريخى. هناك ـ فحسب ـ إشارات إلى بعض الأحداث التاريخية المعتادة؛ أى التى يمكن أن يتكرر وقوعها فى الزمن التاريخى، من مثل: أحداث الانتخابات، وأحداث الصعيد، وحركة الطلبة فى أسيوط، التى أشار إليها طارق المسيرى فى حواره الحاد مع عمه عبد الخالق فى نهاية الرواية، ومثل الإشارة إلى مباراة الأهلى والزمالك، ظهيرة الجمعة. عدا ذلك، كان الراوى حريصًا على قطع روايته السردية عن الزمن التاريخى، لكنه كان دقيقًا فى تحديد ساعات الزمن التى تستغرقها رحلة عبد الخالق إلى القاهرة؛ فقد استيقظ فى التاسعة، ونزل فى العاشرة، ووصل فى الثانية ظهرًا..إلخ. ولو تذكرنا أن رحلة عبد الخالق ـ زيارته، تمضى فى يومين، الأول: من صباح الخميس إلى مسائه، والثانى: من صباح الجمعة إلى مسائه، فإننا نندهش عندما نقرأ فى منتصف الرواية بالضبط (ص٧٦): "يوم آخر وليل آخر. الخميس ينتهى، ولم يحدث شىء. سافر ولم يسافر. لم يغادر نفسه، ولن يغادرها أبدًا".. ليست هذه الدقة مجرد مصادفة، فثمة وعى ببناء زمن

القصة، أو ما يعرف بـ "زمن السرد"، حيث تتوزع ساعات رحلة عبد الخالق ومحطاتها ـ على نحو دقيق ـ على زمن السرد، أى على الزمن الذى نستغرقه فى قراءة الكلمات والجمل. ونلاحظ أن الراوى يحرص على تكرار موتيف "الخميس والجمعة" طوال الرواية (انظر: ص٥، ٦، ٢٨، ٣٧، ٧٦، ٩٧، ٩٨، ١١٢)، على نحو يجعله لازمة أساسية من اللوازم الإيقاعية للرواية. وقد ساقه الراوى فى بداية الرواية بأسلوب التنكير: "اليوم خميس وغدًا جمعة"؛ ربما دلالة على اعتيادية السفر فى يومى الخميس والجمعة، وهو ما نلمحه فى أعمال أخرى لعلاء الديب[٢٥]، أو دلالة على حرص "الراوى ـ السارد" على تنكير الزمن التاريخى، وقطع الطريق على إحالة زمنية بعينها خارج الرواية؛ ليمنح الرواية ديمومتها وسيرورتها التاريخيتين.

فى هذا الموتيف المتكرر ـ الذى يسهم تكراره، وتوزعه الزمنىّ والنصىّ الدقيق، فى إحداث نغمه إيقاعية خاصة، تدخل ضمن المحصول الإيقاعى الكلى للرواية ـ لا نجد رؤية، أو دلالة خاصة، فى ذهن عبد الخالق، أو فى ذاكرته، ليوم الخميس، إلا فى اقترانه بيوم الجمعة، أو فى أسبقيته له. أما يوم الجمعة، فإنه يمثل مخزنًا لذكريات قديمة: "هذا يوم جمعة، معتق قديم. قال لنفسه: امسك باليوم، عانقه أو ذُبْ فيه إن استطعت، ولن تستطيع أبدًا، فهــو قد فات" (ص ١١٢). وفى موضع آخر: "كان صباح يوم جمعة. هو يخالف دائمًا. فراغ فى اليوم، أو قلق من ذكريات الطفولة. يخاف امتداده، وساعة النحس تختبئ فيه قبل الظهر، أو بعد صلاة العصر، وتشيع قلقًا وترقبًا فى كل ساعات النهار"(ص٩٨).

ولأن يوم "الجمعة" يمثل مخزنًا لذكريات قديمة، فمن الطبيعى أن يستدعى الماضى تلقائيًا، وهو ما يسوِّغ للراوى استحضار ذكريات أيام "الجُمَعْ" الماضية، ليأخذنا إلى ضفاف الماضى الثقيل الذى عاشه عبد الخالق، وليحقق تآزرًا سرديًا بين خط السرد الأول (القصة ـ الإطار)، وخط السرد الثانى المتمثل فى الارتجاع إلى الماضى، على نحو ما سنوضح لاحقا. وربما كان أكثر هذه الذكريات مرارة، تلك النهاية الدرامية الفاجعة بينه والمرأة الوحيدة التى أحبها وتزوج منها (منى المصرى)، حيث كان اليوم ـ أيضًا ـ يوم جمعة، وكان قد مرَّ على زواجه منها عام أو يزيد. وفجأة، تقرر الهجرة إلى كندا، واللحاق بأخيها "وديع"، والانسحاب من حياة عبد الخالق الذى يشعر أن منى ليست وحدها التى تهجره؛ بل الحياة كلها تنسحب، وتتركه جافًا ملقى على الشاطئ الحجرى إلى الأبد (ص ٩٧ ـ ٩٩).

كل هذه الدلالات التى يحملها يوم الجمعة، يفسر لنا صعود الإيقاع نحو التوتر، أو نحو مزيد من الاحتدام والجهامة، كلما اقترب البطل من نهاية رحلته للقاهرة مساء يوم جمعة. ويبدو أن شخصيات علاء الديب، سواء فى رواياته، أو فى قصصه القصيرة ـ الطويلة نسبيًا ـ لا تفتأ تلتزم بالتعبير عن مشاعرها فى ساعات الجمعة، أو عن ذلك المعتقد الشعبى المصرى المتصل بساعة من ساعاته. ففى قصة الشيخة، نقرأ: "اليوم يوم جمعة. لاشئ أفعله. أجلس فى الشرفة الصغيرة، أطل على الحقول "[٢٦]. وفى حوار محتدم بين الزوجة وأمها، فى القصة نفسها، تقول الزوجة: "النهاردة الجمعة. فيه ساعة نحس. أنا بقولك أهوه يا مجنونة، أنا معدتش طايقة حد. بقولك خليكى راقدة فى السرير. وخلى اليوم يعدى على خير"[٢٧]. وفى رواية "أيام وردية"، يبرز الراوى فرادة يوم الجمعة وتميزه عن باقى الأيام، حيث تستيقظ الشخصية المحورية، وقد امتلكها نوعٌ من الدهشة. يقول الراوى: "سبحان الله.. قال أمين الألفى عندما استيقظ صباح يوم الجمعة.. سكون خاص.. وساعة مخيفة فى هذا اليوم تشيع فيه رهبة معينة وتوقعا"[٢٨]. وتذكرنا هذه الإشارات ـ أيضًا ـ بالمجموعة القصصية الثانية لعلاء الديب، المعنونة بـ "صباح الجمعة"، التى صدرت عام ١٩٧٤. ولو عدنا إلى قصة "قارئ الكف" ضمن المجموعة نفسها، فإن اسم بطلها سيشد انتباهنا: "أنور أفندى المسيرى"، إذا عقدنا صلة ما بينه و"عبد الخالق حسنى المسيرى"، بطل رواية "زهر الليمون". وعلى أية حال، فإن هذا الربط، يجعلنا نعقد صلة بين كل هذه الإشارات والدلالات من ناحية، وبين الكاتب نفسه (علاء الديب)، باعتباره جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية، فى الاتجاه المعاكس لبعض المقولات النقدية النظرية التى تحاول إعدام المؤلف.

أما الخط السردى الثانى، فيتمثل فى ارتجاعات متناثرة، غير متسلسلة زمنيًا، إلى الماضى، بذكرياته وأحداثه وشخوصه وأماكنه. تأخذ هذه الارتجاعات شكل التقاطعات المشهدية، كمشاهد السينما المتقاطعة مع مشاهد القصة الأساسية للفيلم نفسه، وتتوزع التقطاعات، بطريقة التتابع الكيفى، بين خطوات ومشاهد الخط السردى الأول (القصة ـ الإطار). يبلغ عدد هذه التقاطعات ثلاثين رجوعًا إلى الماضى، موزعة ـ بانتظام مطرد ـ على كل حلقات الرواية المكونة من ست وعشرين حلقة متصلة. ويمثل توزيع التقاطعات بانتظام؛ إيقاعًا يحكم الرواية حتى نهايتها.

فى هذا الخط السردى (الارتجاعى ـ المتقاطع) لا نضع أيدينا إلا على إشارة زمنية وحيدة تحيل إلى الزمن التاريخى الخارجى، قدمها الراوى بوضوح شديد (٩ من يونيو عام ١٩٦٧)، فى مفتتح التقاطع الذى يتذكر فيه عبد الخالق خروجه من الشقة نفسها، التى يزورها فى رحلته إلى القاهرة (شقة صديقه فتحى نور الدين)، بصحبة صديقه فتحى، للمشاركة فى المظاهرات العارمة التى أعقبت قرار عبد الناصر بالتنحى، إثر نكسة عام ١٩٦٧، تاركًا الشعب فى العراء. برغم أن فتحى وعبد الخالق كانا قد اعتقلا فى عهد عبد الناصر، لكن فتحى نور الدين يمثل نموذج اليسارى الذى أحب عبد الناصر، حيث رأى فيه صورة البطل الصعيدى الشهم، لكنه يُعتقل ـ فى الوقت نفسه ـ طوال أربع سنوات لعلاقته بالشيوعيين، برغم هامشيتها.

باستثناء هذه الإشارة التاريخية المباشرة، لا نجد إلا إشارات إلى أحداث، دون تحديد لتاريخها بطريقة اليوم والشهر والسنة، منها أحداث اعتقال الشيوعيين، والخلافات الحادة، والانقسامات، التى نشأت بينهم داخل السجون. لكننا نستطيع أن نحدد هذه الفترة ـ المعروفة تاريخيًا ـ من عام ١٩٥٩، وحتى عام ١٩٦٤. وهناك إشارة إلى قرى النوبة قبل غرقها، حيث زار عبد الخالق بعضها برفقة حبيبته ـ وقتذاك، وربما زوجته ـ منى المصرى. ولا نستطيع أن نقدر هذه الفترة، إلا خلال سنوات ما قبل إتمام عملية إنشاء السد العالى (١٩٧٠). عدا ذلك، فإن الراوى يتحدث عن: زمن بعيد قديم كان، عن عصور سحيقة، عن أيام ذهبت ولن تعود، عن ذكريات بلا تاريخ واقعى مسجل إلخ، عاكسًا الجانب الأسطورى، الداخلى، الرمزى، النفسى، للزمن، دون تقنينه وتثبيته بوقائع تاريخية محددة.

ـ ٣ ـ

يثير الخط السردى الأول (القصة ـ الإطار) إشكالية الحاضر بأكثر من دلالة متصارعة، هى: الحاضر الصافى، الحاضر المتحول ـ الغامض، الشائه، العدائى ـ الحاضر المحشو بالماضى الثقيل. ويسير هذا الخط فى مسارات دائرية تزداد اتساعًا، كلما اقترب البطل من نهاية الرحلة. وهى أشبه بتلك الدوائر التى نراها على صفحة النهر كلما ألقينا فيه حجرًا. وتمثِّل لحظة الوصول إلى القاهرة (التى تحتل الفصل السادس بأكمله) مركز هذه الدوائر، وهى لحظة فريدة، ذات إيقاع شاعرى، فى لقاء حميم بين البطل والقاهرة. كما تمثل هذه اللحظة نغمة إيقاعية طويلة، تشعرنا بالفرح والحيوية واستقبال العالم بتفاؤل رحب.

باقى الدوائر، يسير وفق إيقاع يتسم بالبدايات المتفائلة، السريعة أو المحددة أو القصيرة زمنيًا، يمكن أن نطلق عليه إيقاع المحاولات المبتورة لاستقبال العالم. فالبطل عندما يقصد إحدى محطاته، أو حتى يتهيأ ليخطو خطوة من خطواته، يبدأ من نقطة تحمل قدرًا من التفاؤل والحماس وتهيئة النفس، قد لا يتعدى هذا القدر أرنبة أنفه، أو ابتسامة يتغلب بها على محنة يومه، قبل أن يبدأ (ص ٦-٨)، أو يقوم بأفعال تبدو بسيطة، لكنها ذات تأثير عميق فى وجدانه، كأن ينوى النزول من السرير "بقدمه اليمنى، فعندما يفعل ذلك يكون لليوم طعم، مزدحم على الأقل. أما القدم اليسرى، فهى تفرض على اليوم كآبة"(ص٦).

إنها دلالة تتصل بمعتقد "الفأل" باليمين وبالوجهات اليمنى فى المعتقدات الشعبية المصرية، حيث التفاؤل بدخول الأماكن للمرة الأولى، أو فى بداية اليوم، بالقدم اليمنى، واستحسان تناول الأكل باليد اليمنى، ومرور الأم على مولودها يوم "السبوع" بالقدم اليمنى

إلخ[29]. أما نزوله بالقدم اليسرى، فربما يحيله إلى ماضيه اليسارى، باعتباره شيوعيًا قديمًا، مما يعنى أن نزوله هذا سيكون علامة مثيرة لذكريات الاعتقال المرّة ، وأدران بعض الرفاق الذين ليس لهم فعل سوى الخلط المخل بين الكفاح والنكاح، بين المبادئ والفضائح. فى هذه الحالة، لا يملك عبد الخالق إلا أن ينزل بقدمه اليمنى، حتى يكون لليوم طعم. والغاية السيكولوجية من كل هذه المحاولات والأفعال، هى أن يستمد طاقة كافية للانخراط فى الرحلة، أو الشروع فى استقبال محطة تالية، أو لكى يمتلك قدرة متواضعة على مقاومة علامات التحول المنفِّرة، والمشاهد القاسية، التى سيلقاها فى رحلته، مثلما كان يلقاها ـ بالتأكيد ـ فى زياراته السابقة للقاهرة: "فعندما ترتفع عن روح عبد الخالق أستار الكآبة، فإنه يشعر بنوع من النشاط يمر فى جسده كله، كأن شيئًا لم يحدث بعد، أو كأن الأشياء فى بدايتها مدهشة وجديدة"(ص٣٨). ومن ثم، فهو مدفوع باستمرار إلى رفع أستار الكآبة، والبحث عن نغمة حب، أو حنين، أو أمل، يقاوم بها عالمًا مُحْبِطًا.

أحيانًا، تسهم التقاطعات (الخط السردى الثانى) فى تغذية هذا الإيقاع الذى يستهل به عبد الخالق رحلته، أو ـ بالأحرى ـ خطوات رحلته، ليمنحه طاقة لاستقبال العالم، حيث يسرد الراوى أول التقاطعات على لسان منى المصرى (حبيبته وزوجته السابقة، والتى لن نتعرف إلى اسمها إلا فى تقاطع تال): "قالت له: افتح نوافذك العسلية، إنها تستطيع أن تحتضن الناس والأشياء. وأغرقت عيونه بالقبل"(ص٩). تمثل هذه "الكلمات ـ الذكرى" زادًا معنويًا كافيًا لإشباع حاجته للانطلاق. لكن سرعان ما يفقد الطاقة سريعًا، وتتوقف عن السيرورة؛ بسبب عجزه عن إدراك العالم، أو عن قبول تحولاته، والاتساق مع فساده. وفى الوقت نفسه، بسبب تراجع قدرته على ممارسة محاولة جديدة؛ بحكم التراكم السيكولوجى الناجم عن حساسية التقاطه للتحولات والأحداث فى الحاضر، ومطاردة ذكرياته الصعبة فى الماضى.

لذلك، يفارق عبد الخالق هذه البداية سريعًا، ليستكمل "محطاته ـ رحلته" بمزيج من مشاعر الإحباط، والعدمية، والغموض. لكنه ـ كالبطل المعضل الإشكالى ـ يتمسك بتكرار المحاولة مرارًا، ليصل ـ دائمًا ـ إلى نقطة انغلاق الدوائر بنهايات يائسة، وباتجاه صاعد لإيقاع التوتر والشحوب، كلما اقتربنا من نهاية الرحلة، حيث يشعر ـ فى النهاية ـ أنه يعود غريبًا، مثلما جاء غريبًا، وأنه سار دون سير، وارتحل دون ارتحال، وقرر دون يقين؛ وأن السويس، التى ألقى بمحبته عليها فى صباح يوم الخميس، وأوضح لنا الراوى كيف أنها صارت ملاذه، منذ أربع سنوات، تبدو، فى النهاية الليلية للرواية، "كأنها مركب ضخم يبتعد" (ص ١٥٥)، ويتحول جبل عتاقة من جبل صامد، داكن اللون، لا يزال الليل ـ فى الصباح! ـ ساكنًا فيه (ص٧)، إلى "حارس صامت، يزداد فى الليل جهامة"(ص١٥٥)، وكأنه يشخص الرحلة التى ازداد شعور عبد الخالق فى نهايتها بجهامة الحياة.

ويتحول "الزرع" ذو العيدان الجافة، النابتة فى الصفائح والفخار (ص٧)، إلى شخوص جالسة القرفصاء (ص١٥٥). وحتى المقهى (وهو أول حيز مكانى يجلس فيه عبد الخالق قبل مغادرته للسويس، وآخر حيز مكانى يحط عليه قبل مغادرته للقاهرة) يصفه الراوى فى بداية الرحلة بأنه "مقهى ندى تغطيه تكعيبة عنب" (ص٢٠). بينما يصفه فى نهاية الرحلة، وكأنه يصف التحول الإيقاعى بين بداية الرحلة ونهايتها: "كان واسعًا، فصار مثل الخندق. كان مفروشًا بالضوء والشمس نظيفا، فصار معتمًا مصطنعًا يضاء بلمبات صغيرة فى النهار( ) الجرسون شاخ هو الآخر، واتسخت ملابسه البيضاء. صارت تهتز يده، وهو يصب القهوة. تعرف عليه، وتذكر وجهه، ولكن الاثنين كانا أكسل من أن يفتحا حديثًا" (ص١٤٤ ، ١٤٥). وبرغم اختلاف كل من المقهيين، واختلاف موقعهما، فإن اختلاف وصف علاماتهما تحديدًا ، يحمل دلالة واضحة على مستوى تغاير الإيقاع اللغوى بين البداية والنهاية.

أما أحمد صالح (صديقه الذى يتذكره فى بداية رحلته، وهو نفسه آخر شخص يودعه فى نهاية الرواية)، فقد تحولت أوصافه فى النهاية عما كانت عليه فى البداية: من القلب الذى يحمل سماحًا فى البداية، إلى القلب المريض المتأزم فى النهاية ، من النفس المليئة بـ "صفاء

غريب" فى البداية، إلى النفس التى تسلل إليها هاجس الموت فى النهاية، من الوجه الباسم دائمًا، إلى الوجه المأخوذ، الملئ بالخوف والأشياء الداكنة، من تغلبه على تناقضات كثيرة، جعله بعيدًا عن دائرة القلق، إلى انتفاء أية قدرة على إخفاء القلق الحقيقى الذى يسكنه (انظر ص٩، وص١٤٩ - ١٥٣).

هو نفسه التحول الإيقاعى من "زهر الليمون - العنوان الشاعرى" الذى يبث إحساسًا بالصفاء وبالجمال وبالحواديت الشعبية المتعة (صفحة الغلاف)، إلى "شجرة الليمون - الكائن المختنق" بين الكائنات الأسمنتية، فما عادت الشجرة الوارفة تحمل زهرًا، أو ليمونًا، أو ألقًا، مثلما كانت فى ماضيها الجميل (ص١٣٨).

هذه المفارقات الإيقاعية الحادة بين عالم البداية وعالم النهاية، تدل - فى مجملها - على أن إيقاع الرحلة كان يتجه صاعدًا نحو نغمة الإحباط واليأس والقتامة، وخلال هذا الإيقاع الأساسى الصاعد، تتناثر مجموعة ومضات إيقاعية قصيرة تحمل قدرًا ضئيلاً من الحيوية، وقدرًا من التفاؤل المقتضب.

أما الخط الثانى، فإنه يثير إشكالية الماضى بدلالات متصارعة أيضًا: الماضى الذهبى الجميل الذى توقف ولن يعود؛ الماضى الثقيل الذى يطارد البطل، ويجثم على مشاعره؛ الماضى الذى تتشكل صور ذكرياته من علامات الحاضر ومشاهده.

يمثل هذا الخط إيقاعًا ينتظم الرواية، من خلال تكرار استخدام تقنية التقطيع الزمنى، حيث تتحقق الإيقاعية بالتكرارية المنتظمة لتقاطع - أو تجاور، أو توازى - لحظتين سرديتين. لكن هذا الإيقاع الذى ينتظم الرواية، ينطوى على دلالات إيقاعية أخرى غير التكرارية التقنية، أو الشكلية، لتقطيع الزمن؛ فهى - فى الأساس - تقنية حاملة لمحتوى، ولا انفصال بين التقنية ومحتواها، أو بين الشكل - الذى ينظم هذه التقنية - ومحتواه. فليس ثمة شكل ومضمون؛ لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل، وليس ثمة نص وسياق؛ لأن النص سياقى واجتماعى، وليس ثمة داخل وخارج؛ لأن الخارج كامن فى الداخل، ولأننا حين نحلل "الشكل - النص"، فإننا نحلل - فى الوقت ذاته - المضمون الاجتماعى[٣٠].

من هنا، فإن محتوى شكل المفردات والجمل فى التقاطعات الارتجاعية، يدخل فى صراعات متعددة مع محتوى شكل المفردات والجمل فى "القصة - الإطار"، وهى تجسيد لصراعات الماضى والحاضر. وفى جدل الصراعات هذا، ينبرى الدور الإيقاعى للغة، والأماكن، والشخصيات، والمشاعر، والأحاسيس إلخ، بالإضافة إلى الدور الإيقاعى الرئيس الذى يقوم به تقاطع الأزمنة وتداخلها فى الرواية. تأسيسًا على ذلك، فإن الخطين السرديين مجدولان بإحكام شديد؛ ليحققا سويًا عملية الصراع الإيقاعى، ولا يأتى فصلهما، هنا، إلا نظريًا، فثمة ضرورة إجرائية للتقسيم النظرى.

إننا لا نلمس لحظة التقاطع بين زمنين سرديين من خلال الكشف الطباعى الواضح بينهما (أُعيد طبع رواية "زهر الليمون" طبعة أخرى أُلغى فيها الكشف الطباعى الذى اعتمدت عليه طبعة هيئة الكتاب، وربما حدث ذلك بسبب خطأ طباعى، لكن الإلغاء - فى النهاية - ساعد على تأكيد تداخل الخطين السرديين من جانب، ودفع القارىء إلى اكتشاف التقاطع بقرائن إيقاعية: لغوية، وإشارية .. إلخ، من جانب آخر) بقدر ما نلمسها من إحساسنا، خلال عملية القراءة، بكسر الإيقاع، أو بتداخل إيقاعات مختلفة، سواء على مستوى اللغة، أو الحدث، أو المكان، أو الشخصيات، مثل حدوث نقلة فجائية إلى شخصية تنتمى إلى الماضى، وتختفى فى الماضى، كالأب الذى مات، ولا يرد ذكره إلا فى الارتجاعات الماضوية الأخيرة فى الرواية، وكذلك أخواته البنات اللائى لم يرد ذكرهن فى سياق "القصة - الإطار"، بينما ورد ذكرهن فى بعض الارتجاعات. لكن أبرز الشخصيات، فى هذا الإطار، هو شخصية "منى المصرى": "منى فقط، كم ردد اسمها فى الليل ؛ لكى يغسل بها أحزان وجهه، منى وكفى، راحت تدخل إلى حياته، كما تلبس يد

رقيقة قفازًا ناعمًا "(ص٣٣)، حيث عثر عليها عبد الخالق فى شوارع القاهرة، وعثرت عليه، بعد خروجه من المعتقل بعام، أو يزيد. " محت بجسدها صفرة الصحراء ،وعذاب الاعتقال" (ص٧٣)، ومنحتة قدرًا من التوازن ، والإحساس بأن إمكانات الحياة لاتزال هائلة. كان يشعر بأنها الهواء الذى يتنفسه. تحديا بحبهما اختلاف الدين (فهى مسيحية)، والوضع الطبقى (تبدو من عائلة أرستقراطية)، وكل الاختلافات التى قرّبت بينهما (انظر: ص٧٢). لكنها تفلت من يده كشعاع الشمس، ولم تدم سنوات السعادة بينهما، حيث هاجرت هى إلى كندا، وهاجر هو إلى السويس.

تعد ذكريات علاقته بمنى المصرى، أكثر الذكريات تكرارًا وتوزيعًا فى الرواية (أول تقاطع ص٩ ـ وآخر تقاطع ص١٤٥). لكن كيفية توزيعها فى الرواية أسهمت فى ضبط الإيقاع الصاعد نحو الاحتدام الذى ينتظم الرواية. فالجانب الخاص بعلاقتهما الخاصة الجميلة، تتوزع ومضاته الإيقاعية فى منتصف الرواية الأول، وهى تلك الومضات التى غذّت هذا الجزء من الرواية بالشاعرية، وخففت من حدة الإيقاعات الأخرى الناتجة عن ذكريات الاعتقال على سبيل المثال. أما الجانب الخاص بالأزمة التى تعرضت لها علاقتهما، والتى تُوِّجت بسفرها إلى كندا، فقد قام الراوى بتوزيعه فى النصف الأخير من الرواية، ليقترن بصعود إيقاع الأزمة التى أخذت تتراكم، كلما مضى البطل نحو نهاية رحلته فى القاهرة، وعودته إلى السويس.

كذلك تحتوى التقاطعات على زمكانيات خارج حدود زمكانية "القصة ـ الإطار" (مثل: المعتقل، قرى النوبة الغارقة الآن، مرسى مطروح، الإسكندرية)، وهى زمكانيات تحمل لغة وصفها ـ إجمالاً ـ إيقاعات مختلفة عن إيقاع الرحلة (القصة ـ الإطار)؛ حيث نشعر بأننا مغمورون ـ فجأةً ـ فى أضابير حلم أو كابوس، بحسب طبيعة المجال الزمكانى الذى يعبر عنه الإيقاع، بنغم موغل فى الماضى، و / أو الشجن، و / أو النحيب، و / أو الفرح المفقود.... إلخ. كما أننا نلمس الكسر ـ أو التنوع ـ الإيقاعى، من خلال "الحوارية" التى تتجلى فى هذا التقاطع أو ذاك، فى اللحظة نفسها التى يكون فيها البطل غارقًا فى مناجاة نفسه، فى سياق سرد "القصة ـ الإطار". ومن ثم ، فإن السارد ـ الراوى يوظف تقنية التقاطعات ـ أحيانًا ـ فى إضاءة العالم النفسى لشخصيات أخرى غير البطل، أو شخصيات مجاورة له. بينما يركز فى سرد "القصة ـ الإطار" على رؤى البطل ومقولاته وأعماقه ومشاهداته ومشاعره إلخ. ففى نص التقاطع، يمكن لفتحى نور الدين أن يستبطن ذاته، وأن يكشف لنا عن أبعاد أزمته فى المعتقل، ورؤيته للوضع السياسى، وأن يلقى على عبد الخالق بأسئلته الحارقة: "هل أنا خطر على الأمن؟ هل أنا خطر على مصر؟ لم أحلم بالإضرار بأحد. أراجع نفسى بالليل، فلا أرى سوى أننى أردت الخير للجميع. أنا فى حقيقة الأمر معجب بعبد الناصر، أراه شهمًا، وبطلاً من الصعيد، هل هو الذى وضعنا هنا؟ هل هو الذى يأمر بالضرب والتعذيب؟ هل تفهم أنت؟ اشرح لى أرجوك. اشرح بكلام غير الكلام المرصوص الذى يردده الزملاء الكبار، فهو كلام يزيد الأمر غموضًا بالنسبة لى"(ص٥٢، ٥٣).

يشير هذا النص إلى إشكالية خاصة عاشتها شريحة عريضة من الشيوعيين المعتقلين فى سجون الثورة الناصرية. مشاعر هذه الشريحة كانت مع عبد الناصر، وشخصيته الكاريزمية المعبرة عن أحلام القاعدة الجماهيرية العريضة، مصريًا وعربيًا، لكن علاقة أفرادها الهامشية بالتنظيمات اليسارية زجّت بهم إلى المعتقل، ليدفعوا ضريبة قاسية، ربما أدت إلى انسحاقهم معنويًا. ففتحى ـ الذى يمثل نموذجًا لهذه الشريحة من اليسار المصرى ـ لم يستطع الربط، وما كان له أن يستطيع، بين تعلقه بعبد الناصر، وبين أعتقاله وتعذيبه فى سجون نظامه الأمنى، ويعجز عن ربط الاثنين بمقولات الزملاء الكبار، وبنظريات القيادات اليسارية، حيث عمقتا إحساسه بالغموض. تلك المقولات والنظريات التى نضعها ضمن أزمة النخبة اليسارية فى تبعيتها الذهنية للأيديولوجيا الماركسية ـ على تعدد طروحاتها وشروحها وتجديداتها ـ فالتبعية الذهنية لا تنسحب، فحسب، على الانبهار بنموذج التقدم الغربى الرأسمالى، بقيمه الليبرالية والفردانية... إلخ؛ وإنما كذلك على نقيضه الماركسى ـ الشرقى والغربى ـ فكلاهما ينتمى إلى فقه التبعية، برغم الفروق الجوهرية فى ما بينهما[٣١].

إن بـنية التبعية، هي بنية ينفصل فيها الإنتاج عن الاستهلاك. وبمعنى آخر، فإن الذهن التابع، سواءً كان فرديًا أو جماعيًا، هو ذهن يتصور إمكانية سد الاحتياجات بنقل الحلول من زمن أو مكان آخرين، دون بذل مجهود فى إبداع هذه الحلول من الداخل، وعلى نحو يناسب هذه الاحتياجات. بل لعلنا نوغل فنقول إن هذه البنية الذهنية التابعة، هى بنية لا تدرك - أصلاً - احتياجاتها بعمق، بقدر ما تستسلم لآخر يقدر لها هذه الاحتياجات، ويفرضها عليها(٣١)، دون محاولة مقاربة الواقع ميدانيًا، بين الفلاحين والعمال والفقراء والمهمشين والمنبوذين، أو محاكاة ما يكتنز به هذا الواقع وبشره من طاقات جمالية وثقافية واقتصادية واجتماعية.

لقد خرج عبد الخالق وفتحى من المعتقل، ولم يكونا من الأموات، لكن إيقاع الحيرة ظل يلازمهما. وكان لمنى المصرى مع عبد الخالق، ولفريال مع فتحى، دور كبير فى اتزان حياتهما، لكن انسحاب منى من حياة عبد الخالق، عمق أزمته، وأجهز حتى على طاقته الإبداعية. فهو شاعر، على نحو ما يشير الراوى فى أكثر من موضع، وكان من الممكن أن يجد، دومًا، فى إخلاصه لمشروعه الشعرى قدرة فائقة على المقاومة، لكن "الشعر مهاجر مسافر فى الاتجاه المعاكس" (ص١٤٤). وكان من البديهى أن يتحول فتحى - بعد تجربة المعتقل - إلى مستسلم تحت وطأة الظروف، لتسرقه "رغبة / ضرورة" السفر إلى الكويت، حيث الأموال التى لا يدرى أنها يمكن أن تمحق ما تبقى من روحه. وكانت زوجته فريال، مع بساطتها، أشد صلابة منه، برغم معاناتها، فى رفض فكرة السفر هذه.

تؤدى التقاطعات الوظيفة نفسها فى حالة سعيد؛ الشقيق الأكبر لعبد الخالق، حيث يسرد الراوى قصة انضمامه للفدائيين فى "القنال"، حيث كان للإخوان حُصَّة فى نضال الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال الإنجليزى حتى قيام ثورة يوليو (مع ملاحظة أن الراوى لم يشر إلى هذا التاريخ)؛ ربما ليقيم الراوى تعارضًا بين ماضى سعيد الإخوانى الوطنى من جانب، وانضوائه - فى السبعينيات - تحت راية الحداثة النفطية، ونمطها التدينى من جانب آخر، حيث سافر إلى الإمارات لمدة خمس سنوات، معتقدًا أنه سافر حفاظًا على دينه (تُرى، ما العلاقة بين الحفاظ على الدين، وبلاد الخليج؟) فعاد محشوًا بدولارات البلاد النفطية، وبشيخوخة بدت عليه بفعل الغربة، ووزن ثقيل، وروح ميتة.

الأمر نفسه بالنسبة إلى الشيخ حسين؛ الشخصية النوبية الصافية، التى يجئ وصف ملامحه وطباعه الفريدة، أشبه بمقاربة أنثروبولوجية، بجانب وصف ديموجرافيا القرى النوبية القديمة قبل أن تغرق، فى سياق سرد الراوى لذكرى رحلة عبد الخالق وحبيبته منى إلى إحدى هذه القرى: " مع الشاى الساخن والخبز الجاف، تحدث الشيخ حسين عن حياته، رحلة طويلة مع النهر والصحراء، مع فراغ الليل والقمر الدوار. فى وباء الكوليرا، ماتت له الزوجات والنخيل والأبناء جميعًا، وبقى وحيدًا فى البيت لا زرع ولا عيال. بقى وحيدًا بين الجدران والأحجار. طلعت عليه شموس وأقمار وهو يجوب النوبة مترددًا بين الحدود والحدود " (ص ١٢٣).

من الوظائف الأخرى التى تقوم بها تقنية التقاطعات: تحقيق الجدل والصراع مع الحاضر، حيث إن تقدير حجم التحولات فى الحاضر، وإدراك علاماته، وعنفه الرمزى، لا يتأتيان إلا بتقدير وإدراك ما فى الماضى من صور ورموز تتناقض - كليًا أو جزئيًا - مع الحاضر، فى مفارقة تكشف لعبد الخالق - فى لحظة آنية - أن الماضى "كان زمانًا غير الزمان، لو سئل فيه، لما تصور أن تصير الأمور إلى ما صارت إليه" (ص٧٢). فحيوية الأم فى الماضى (ص٢٣)، تتناقض مع صورة الأم المريضة الراقدة منذ عامين (ص٨٧ - ٨٩، ص١١٢ - ١١٤). وأريج شجرة الليمون، وبهاء زهرها الأبيض، وعبق ثمراتها، وصورتها اليافعة فى الماضى، تتصادم مع صورتها الميتة، حيث تختنق - الآن - بين العمارات الجديدة (ص١٣٨ - ١٤٢).

لا ينفصل المكان عن الزمان فى لحظة التقاطع السردى بين زمنين؛ فهو - على نحو أدق - تقاطع زمكانى (بتصور خاص لهذا المفهوم الباختينى). والزمان - كما هو ملاحظ - سابق على حدود المكان. فالزمان هو روح المكان، مثلما هو محرك الشخصيات والأحداث. كما أن المكان يحمل وشم الزمن، ويجسده علائميًا. إن الانتقال من لحظة حاضرة إلى لحظة ماضية، لا يمثل إحالة زمنية مجردة فحسب؛ وإنما هو - أيضًا - إحالة من مكان إلى مكان آخر، حتى لو كان المكان المضمن فى التقاطع، هو نفسه المكان الذى لايزال ماثلاً فى الحاضر. فمساحة التحول بين صورتيه، الآنية والقديمة، تضعه فى حالة صراع بين زمنين، وهى حالة تعتمل - باستمرار - فى ذهنية عبد الخالق فى فضاء حاضره.

إن قاهرة الحاضر، ليست هى القاهرة فى ذاكرة البطل. كما أن السويس بصورتها القديمة، المفروشة بالنضال، ليست هى السويس فى الحاضر الذى استشرت فيه القيم الاستهلاكية فى زمن الانفتاح، وهى نفسها القيم التى نزعت من المقاهى روحها وعبقها، لتتحول إلى كازينوهات ترتادها نماذج بشرية جديدة، تحمل قيم الواقع الاستهلاكى. كذلك التحول الذى انسحب على أنماط العمارة، وسلوك الناس فى البيوت، والشوارع، والأسواق، وكذلك هجوم التليفزيون على المنازل، واستباحته لوعى الناس، وغيرها من علامات التحول التى أزاحت علامات المكان القديمة، واستبدلت بها قيم الحداثة الشائهة التى لا تقوم صلة بينها، والنظام الاجتماعى الذى ينتمى إليه الناس. وعندما يحمل الناس - لجملة عوامل داخلية وخارجية - منظومات من الأفكار، والقيم، لم تخرج من رحم التطور الاجتماعى الطبيعى، لا يبقى ثمة ما يدعو إلى استصغار الأمر؛ فمن رحم هذا الانفكاك والتجافى بين الاجتماعى، والثقافى - بالمعنى العريض لمفهوم الثقافة - ستتناسل أنواع أخرى من الخلل فى البنى الاجتماعية، والثقافية، بل أيضًا فى البنى الاقتصادية الطبيعية، مما سوف يعرضها إلى تشويه مضاعف، ينضاف إلى تشوه الخلقة الأصلى، الذى نشأ من حداثة رثّة، متخلفة، تابعة، شهدتها هذه البنى، دون تقديم مقدمات، وتمهيد أصول[٣٣].

إزاء ذلك، لا يستطيع "عبد الخالق" أن يفعل شيئًا لعتق نفسه من براثن زمن الانفتاح وقيمه الاستهلاكية، سوى ممارسة لعبة "النوستالجيا"، لعبة الحنين إلى ماض ذهبى، والعودة إلى "أيام حسن فيها الحظ، واستوت الريح من الشراع" (ص٧٢)، لنكتشف - عبّرها - ذلك الجانب المضئ من الماضى فى ذاكرة عبد الخالق، المتقاطعة مع الواقع الحاضر، وهو الجانب الذى يمثل كسرًا إيقاعيًا لقاعدة - إيقاع الماضى الجهم، المتوحش، القمعى، المطارد.

مثلما تحميه هذه اللعبة الأسطورية من التلاشى، فإنها تدفعه إلى التمسك بالوطن، وبقاء المعانى التى ينطوى عليها طازجة فى وجدانه. ومن ثم، فهو يرفض فكرة السفر خارج الوطن، ليس بالنسبة إلى نفسه حصرًا، أو بالنسبة إلى صديقه فتحى خصوصًا، أو بالنسبة إلى أخيه سعيد سابقا، بل يرفضها - من داخله - مطلقا؛ فقد مثّلت فى ذهنه أزمة وطنية، بوصفها ظاهرة شاعت فى المجتمع المصرى، منذ مطلع السبعينيات فى القرن الماضى، لجملة عوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية وعسكرية، وأضحى ضبطها أو إيقافها مستحيلاً. ولذلك، لم يستطع عبد الخالق إثناء فتحى عن رغبته للسفر إلى الكويت، فحاجة صديقه إلى السفر تزداد، والعرض لايزال قائمًا، والظروف الاقتصادية تتوحش، والعيال تكبر، وتكبر معهم احتياجاتهم ولوازمهم.

يشخص الراوى إحساس عبد الخالق وأسئلته، قائلاً: "تلك الرغبة الفاسدة المفسدة فى السفر بحثًا عن المال، من زرعها؟ وكيف تنمو هكذا فى كل مكان؟ من الذى سيبقى إذن؟ الكل يرغب فى السفر، ويتحايل عليه. ومع ذلك، لازالت الشوارع مزدحمة، ومازالت المدارس تقذف بالأولاد فى الفسح، وكأنهم قطعان غير مهذبة وغير مرعية. أين البيت؟ أين الوطن؟"(ص٦٥).

إن ظاهرة السفر إلى البلاد الخليجية، حيث أموال النفط، وفرص العمل، والكسل، والاستهلاك بلا إنتاج، تمثل واحدًا من أبرز ظواهر المجتمع المصرى ومتغيراته، خلال العقود

الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وأكثرها تأثيرًا فى استشراء نمط الاستهلاك، وقيم السوق، وتغذية مجتمع الانفتاح بعناصره البشرية الأساسية. فلم تكن أموال النفط مجرد أموال، إنما تضمنت - أيضًا - منظومة القيم الاستهلاكية التى تبنتها مجتمعات الخليج النفطية، والتى قصِدَ غرسها فى العاملين المصريين بوسائل وطرائق متعددة. وقد حاولت السعودية - بعد هزيمة عام ١٩٦٧ - أن تقدم حلا إسلامويًا سلفيًا، لمعضلات الوطن العربى، واهتمت بتصديره إلى مصر، على وجه الخصوص، عبر قنوات عدة، مستغلة لحظات الانكسار، وأفول المشروع القومى، ورحيل جمال عبد الناصر، وهجمة ملايين المصريين للعمل بالسعودية، وكثير من بلاد الخليج. وقد نجحت فى استقطاب عدد كبير من الكتاب والصحافيين والمفكريين المصريين، لتسويق هذا الحل (تطول القائمة بما لا يتيح حصر أسمائها، أو معرفتها جميعًا). ولعل كتاب محمد جلال كشك الموسوم بـ "السعودية والحل الإسلامى" - الذى صدر فى مطلع السبعينيات - أبرز مثال على نجاح هذا الاستقطاب، حيث حاولت السعودية تصدير نمط التدين السعودى، الذى لم يعرف المجتمع المصرى - شعبيًا ورسميًا - مثيلاً له فى التاريخ. وللأسف، فإن المناخ الاقتصادى والسياسى المصرى - بعد حرب أكتوبر - تشرين الأول، عام ١٩٧٣ - كان متهيئًا تمامًا لمعانقة هذا النمط، وتلك التحولات.

ثمة أمثلة نموذجية فى الرواية على هذا التوق الحميم إلى "المكان - الوطن"، بقيمه، وعاداته الراسخة، وتاريخه، وجمالياته، وطقوسه، وأسطوريته. لكن هذه الأمثلة تنطوى - أيضًا - على وعى واضح بتحولات المكان التى انتشرت كالجراد، لتلتهم معانيه ودلالالته القديمة. وبرغم ذلك، فإن عبد الخالق يتمسك به، ليس لأنه قادر على العيش فيه، والتكيف معه، فحسب؛ بل - أيضًا - لأنه قادر على الحفاظ على هذه المعانى والدلالات القديمة حاضرةً فى وعيه، ولأنه قادر على خلق صور أسطورية للمكان فى ذهنه، تكبح جماح تحولاته المفزعة، وتقاوم علاماته الجديدة الزائفة.

يكفينا أن ننتخب ثلاثة أمثلة فقط، تتحرك - بشاعرية - بين تاريخ المكان وحاضره، عالمه الأسطورى وواقعه، لنستخلص منها - فى النهاية - عددًا من الدلالات المتصلة بمنظور عبد الخالق للمكان، وبحالة التناقض الطبيعية التى تحكمه فى الواقع الحاضر:

١- "لم تعد الجلسات ممتعة كما كانت. فى وقت من الأوقات، كانت هذه المقاهى الصغيرة عالمًا مستقرًا راسخًا، تصب فيه المدن ما تحتويه من قصص وأساطير، لكل مقهى طعم وطابع يرتبط بجزء من الواقع الحقيقى الذى عاش يتكلم عنه ولم يدخله. مقاهى القاهرة: الأزهر، والحسين، والجمالية، ومعروف، هى - فى الأصل - مؤسسات راسخة ترتبط بالتاريخ والتقاليد القديمة لم يعد لهذه الأماكن سحرها القديم. لقد هاجمها الزبون الجديد، قبل أن يهاجمها، أو يهددها، البوليس. الزبون الجديد قلب الغرز إلى بوتيكات. يحب مقهى قديمًا فى حى الأربعين، وعندما زاره أخيرًا، وجد على المدخل فترينة تقدم سندوتيشات الكبدة، فتختلط رائحة زيت القلى، برائحة الدخان العبقة . كانت بعض هذه الأماكن تحمل له معنى خاصًا من السلام ( ) خاصة عندما يجلس وحيدًا، ويشرب الشاى على مهل، خمسة كراسى، أو عشرة، ثم يتلوها بكوب من الشاى، ليخرج بعدها فيجد أن المدينة وقعت معه صلحًا منفردًا، وصارت كل حروبها لا تعنيه "(ص١٠ ، ١١)[٣٤].

٢- "يحب السويس، فقط لو أبعدوه عن الميدان ومبنى المحافظة والقصر، لو أبعدوا عنه البوتيكات الجديدة والميكرفونات والمجمعات السكنية التى خرجت قبل أن يسكنها الناس. يحب السويس، لو أعادوا لها معناها؛ اتساق "الكبانون" مع البيوت القديمة، والكازينو الخشبى البعيد. يحب السويس، لو عادت الفراندة الكبيرة التى تطل على الخليج، والشاعر أمل دنقل فى الليل يروى شعره فى ظلام الفراندة، وجهه مثل جبل عتاقة، وقامته مثل حبال السفن، لو أعادوا الناس كما كانوا بدون القمصان الملونة، والأكمام المشمورة، والشعر الملصوق ، والبنطلون المحزق، والمشية المخلعة، ( ) يحب الرجال، والبحر قبل أن يلوثه التهجير والأكاذيب والآمال المحيطة. يحب

الشوارع كلها، قبل أن تنهشها فئران القذارة واللصوص الجدد. يحب المد والجزر فى القمر تحت جبل عتاقة فى ليال ذهبت ولن تعود. يحب الأربعين، والحلقة، وسيدى الغريب، وكراسى المقهى المدهونة باللون الأخضر" (ص١٣ ، ١٤).

٣- "مازال للبيت معنى وصورة فى ذهنه، صورة خضراء بها فلاحون يعملون فى حقل، وعمال يخرجون من مصنع، وأسطوات يعملون فى ورش تقع فى حارات رطبة ونظيفة، وتلاميذ ينتظمون فى صفوف دراسية، لم يعد يرى هذه الصورة. تحيط به تراكيب جديدة مشوهة، يتوسطها التليفزيون الذى لا يكف عن الإرسال، يخطف الأبصار والعقل بتداعيات الصور ووميض الألوان، يتكلمون فيه عن مصر غريبة، مصنوعة من ديكورات ملونة، وأنوار كاشفة، وصبية وفتيات يتمايلون فى خلاعة، ويرددون اسم مصر فى أناشيد وطنية تتميز بالرقاعة"(ص٦٦).

إن إدراك قوة التحول الحديدية فى المكان، واستحالة عودته إلى صورته القديمة، تمثلان الثنائية التى يحتشد بها وعى عبد الخالق. ولا سبيل لاختراق هذه الثنائية، إلا بأسطرة المكان القابع فى الذاكرة، ليظل الحنين الطفولى إليه فعلاً مسلحًا بدروع واقية من هجمات المكان "الجديد - الشائه"، وحائلا دون اختراق "علاماته - رصاصاته" لصدر البطل المحبط الذى لا يجد مناصًا من الاحتماء بذاكرة المكان الصافى من الزيف.

إن الذاكرة، من حيث هى بقاء صور الماضى متقاطعة مع مدركات الحاضر (بدرجات مختلفة من الاستبدال والتحرك) فى تناسج واختراق متبادل بين التذكر والإدراك، تقلص - فى حدس واحد - لحظات متعددة من الزمن[٣٥]. وليس بوسع البطل لعتق نفسه من أسر عدم امتلاكه للرغبة والقدرة على الحلم، سوى الانتصار لفضاء الذاكرة، فليس ثمة ما يُعوَّل عليه فى فضاء الحاضر، أو ما يمكن الرهان على عودته مستقبلاً. ولذلك، فإن الماضى، وحده، هو مدار التقاطعات؛ إذ لا نلقى تقاطعًا واحدًا يتماس - زمنيًا - مع الحاضر، أو يعبر إلى المستقبل، أو يستشرف الآتى، أو يسبح فى فضاء التخيل، أو ينتقل إلى مستوى مكانى أو حدثى مغاير، فى إطار اللحظة الزمنية الحاضرة نفسها، مثلما نرى فى روايات أخرى[٣٦]. الماضى - فحسب - هو محتوى التقاطعات فى رواية "زهر الليمون". كما أن الراوى يعتمد الماضى فى استهلال الجمل، خصوصًا الفعل "كان" الأسطورى، وهو موتيف حكائى، يقارب به محتوى شكل القصص الشعبى، ويلائم وصف رحلة البطل المركبة فى الحاضر والماضى، ويساير الخط السردى الغائم، واللغة المثقلة بهم البحث عن التحقق المستحيل.

فى المقابل، تختفى أفعال الحضور (المضارع)، برغم وجود بعضها، لكنها تؤول إلى الماضى من خلال بعض الصيغ النحوية والعلامات اللغوية الدالة على الماضى. وعلى الجانب الآخر، تختفى أفعال المستقبل من الصياغات الفعلية للسرد اختفاءً قاطعًا، موازاة لغياب الاستشراف والتطلع، الأمل والحلم بالآتى، فالبداية جهمة والنهاية أكثر جهامة، وأقصى ما يستطيع عبد الخالق فعله، ويتجاسر على تحقيقه، هو أن يقرر - بصعوبة - بعد لحظة، أو لحظات، القيام من الفراش، والنزول بقدمه اليمنى لا اليسرى، ربما ليقطع أى مبرر لذاكرته فى اندفاع ذكريات يساريته التى تحيله إلى هوة عميقة من الكآبة والأحزان، حيث ذكريات السجن، والاعتقال، والرفاق الأدعياء، وسقوط الحلم فى العدل والخلاص. كذلك لا يستطيع عبد الخالق أن يحسم سيناريو المستقبل، لمسافة تتعدى أرنبة أنفه، أو تتخطى حدود ظله. إنه - فحسب - يقرر السفر، أو الذهاب إلى ميدان، أو مقهى، أو زيارة صديق، وهو مع كل هذه القرارات، مستلب مغترب، يسافر دون سفر، ويتمنى دون وعد، ويصل دون وصول.

-٤-

يبدو "الراوى - السارد" - ابتداءً من السطور الأولى - واعيًا بأهمية بناء علاقات محكمة بين خطىّ السرد اللذين يشكلان معًا معمار الرواية؛ ليهيئ القارئ - منذ البداية - لاستقبال إيقاع الحالة المركبة التى سيمضى بها عبد الخالق جوّالاً فى زمكانية القاهرة والسويس، حاضرًا وماضيًا،

وليؤكد حتمية الارتجاع إلى الماضى فى أية لحظة. فعبر ثلاث فقرات متتالية فى مفتتح الرواية، يعقد الراوى آصرة متينة بين الرحلة الدائرية التى سيقوم بها عبد الخالق من السويس إلى القاهرة إلى السويس من جهة، وبين المطاردة اللاهثة التى سيقوم بها الماضى فى ذاكرة البطل أثناء رحلته من جهة موازية:

١ـ "صارت الوحدة شرنقة كاملة الغزل، غطاء سلحفاة عجوز، الرأس يخرج ويدخل، يرى الضوء، يسمع الأصوات، يلامس الناس والأشياء، ثم تعود الرقبة البيضاء الرخوة إلى داخل غطاء السلحفاة القديم" (ص٧،٦).

٢ـ "اليوم خميس وغدًا جمعة. اليوم يسافر إلى القاهرة "(ص٧).

٣ـ "أنا لا أنكش الماضى. هو الذي ينكش نفسه. هو الوحيد الذى يسكن معى هنا. هو الوحيد الذى يدخل معى تحت غطاء السلحفاة بلا استئذان، تحت الجلد وفى العروق. لم يبتكر أحد بعد طريقة للخلاص من الماضى. فى وجهك وفى أطراف أصابعك، هو الذى ينكش نفسه، ويفرض صحبته بلا استئذان"(ص٧).

تطرح الفقرة الأولى أسطرة كثيفة الرموز لإيقاع الحياة اليومية التى يعيشها عبد الخالق، ذلك الذى يشبه الإيقاع البيولوجى لحياة السلحفاة اليومية، والذى يتخذ شكل الخروج والدخول اليومى، من وضع التشرنق والوحدة ـ بكهفها المظلم الحجرى كغطاء السلحفاة ـ إلى الخروج الضرورى لملامسة الحياة، بضوئها وأصواتها وهوائها. ثم العودة إلى وضع التشرنق مرة أخرى، مثلما تعود السلحفاة إلى غطائها الذى يحميها من الأخطار والموت، ويحقق لها البيات والسكينة، والراحة من عناء اليوم، بأضوائه وأصواته وضرورة ملامسته. هذا المعنى نفسه الذى ينسحب على عبد الخالق. فبرغم ظلمة الوحدة ووحشتها، فإنها تحميه من أعباء التناحر اليومى، وتحمى وعيه من الانفجار، وتصد عنه أى خطر، أو أية مطاردة.

لكن الفقرة الثانية تحيل الصورة الرمزية إلى مجال واقعى أكثر تحديدًا (يظل واقعيًا فى علاقة مشابهة بالطبيعة البيولوجية للسلحفاة) يتمثل هذا المجال، فى الرحلة ـ الزيارة التى سيشرع عبد الخالق فى القيام بها اليوم وغدًا (خميس وجمعة)، والتى تأخذ شكل الدوران، أو الخروج والدخول، من نقطة تبدأ من حجرته فى السويس، وترتد إليها، قاصدًا مداره حول القاهرة، للاحتكاك بجدران أماكنها، وبثرثرة ناسها، وبمرافئ ذكرياته فيها، وحتى بمشاحناتها: "من أجل هذه المشاحنات الحمقاء ترك القاهرة، وحاول أن يستكين فى السويس. ومن أجلها ـ أيضًا ـ يعود فى زيارات خاطفة، فى حلقة مفرغة من العذاب وتعذيب النفس"(ص٥١). بل تدفعه عاداته القديمة، برغم بساطتها الشديدة، إلى هذه الزيارة: "من أجل هذا جاء إلى القاهرة؛ من أجل أن يقرأ الجرائد مبكرًا فى سيدنا الحسين؛ عادة قديمة تمتد إلى أيامٍ كان يشعر فيها بأنه يضع يده على نبض قلبٍ حبيب" (ص٧٧).

تلك هى الحالة التى ظل عبد الخالق يمارسها طوال السنوات الأربع التى قضاها بالسويس، حيث لم يخفت حضور القاهرة فى حياته؛ فهى "غول يأكل الأيام، ليس شوقًا إليها يشتاق، وليس حبًا فى نهارها، أو ليلها، أو ناسها الذين كانوا"(ص١٣). إنها فكرة مراوغة، تستلهم من مفردات الأسطورة قوة إيحائية (غول يأكل الأيام)، ينفى بها الراوى إرادية البطل، واختياراته الطوعية، ليؤكد منطق القسر والإجبار الذى يحكم علاقته الشهرية بالقاهرة، وهى نفسها اللعبة التى يمارسها الراوى فى تأطير علاقة عبد الخالق بماضيه.

ففى الفقرة الثالثة، يستكمل الراوى تشييد العلاقة المتضافرة بين خَطَّىِّ السرد الروائى، مشيرًا إلى أن عبد الخالق لا يعيش وحده داخل غطاء السلحفاة، إنما يسكن الماضى معه، يدخل ويخرج معه، يلازمه ملازمة الدم فى العروق، أو الروح فى الجسد. الماضى الذى يعبر المسافات، بلا قيس، وبلا منطق، كأنه كائن خرافى.

لكن الراوى الذى يروى بضمير الغائب (هو)، ينزع نفسه، فجأة، محدثًا تواريه نغمة إيقاعية جديدة، واضحة، إذا استقبلنا تحول الضمير نبريًا، أو ارتأينا فى تحوله التفاتًا دالا. فى الحالين، يترك الراوى البطل، ليروى - بنفسه - مونولوجه الخاص بضمير المتكلم (أنا)، ليفلسف علاقته بالماضى، ويكشف عن صحبته القسرية، حيث يلازمه تحت غطاء السلحفاة العجوز، ليفسد عليه صفاء وحدته. إنه الزمن البادى فى الوجه، والمشاعر، ويسكن تحت الجلد، ويسرى فى العروق؛ فلا ملاذ منه إلا إليه.

إن عبد الخالق يدفع عن نفسه تهمة التواطؤ مع الماضى، قبل أن يبدأ رحلته. فالراوى يريدنا أن نُقدِّر حالته المأزقية التى سيعيشها باحتدام صاعد، كلما خطا خطوة من خطوات رحلته. فالذاكرة لا تنبعث بمحض إرادته؛ نقصد إرادة الاسترجاع الحر فى الذهن، بالصورة التى تقوم عليها رواية "تيار الوعى" - على سبيل المثال - فى التداعى غير المنطقى للصور كما هى فى الذهن، أو فى الذاكرة؛ وإنما بسلطة العلاقة المفروضة قسرًا، والتى تؤسس لعلية ملاحقة الماضى للبطل، وتسوغ كيفية تموقع عدد كبير من التقاطعات نصيًا، فى سياق رحلته إلى القاهرة، وتسهم فى تأسيس إيقاع الرواية، بتنوعاته المختلفة، وتشى - كذلك - طوال الرحلة، بمحنة عبد الخالق فى شرنقة وحدته، داخل غطاء السلحفاة العجوز: "وحدة المنفى والسجن، وحدة أمام حاضر غامض، وعالم بعيد قديم كان"(ص٦).

يعيد الراوى استثمار طاقات المفردات الأسطورية فى تكريس هاجس القسرية، وإيقاع المطاردة، والغموض، ولاإرادية البطل، فى علاقته بالماضى والحاضر، مثلما يستثمرها باعتبارها مصدات لحماية الذات من التلاشى والضياع؛ فهى تلبى حاجة الإنسان الدائمة لفهم العالم، أو دفع غموضه، حيث لا يؤدى المنطقى، والعلمى، إلا دورًا ضئيلا فى حياتنا اليومية الحميمة، وحيث إن ما نعرفه عن طريق العقل وحده، إنما هو قليل جدًا، بالقياس إلى ما نؤمن به، أو نفترضه. إن كل شئ فى دواخلنا لم تصهره المعرفة العقلية، إنما ينتمى إلى الأسطورة، التى تمثل الدفاع التلقائى عن النفس فى مواجهة عالم عدائى، وغير مفهوم. إنها محاولة للهروب من انعدام القدرة، الذى هو قَدَرُ الإنسان المعضل - منذ الأزل - فى عالم غامض، متحول، متناقض. وبذلك، تستمر مفردات الأسطورة فى أداء دورها - القديم - فى تحرير الروح من عبء القلق الساحق، وتحرير الذهن من الانفجار والتشظى[٣٧].

لقد خُلِقَ الإنسان صانعًا للأسطورة، ولعالم الرموز. فلم يكن من الممكن أن يقف مستسلمًا لعجزه عن فهم الظواهر الكونية المثيرة والغريبة. فلا مفر له، لكى يشعر بالطمأنينة، من أن يجمع الأشتات فى وحدات فكرية مؤتلفة. كان لابد له، لكى يقتنع بسر وجوده فى الحياة، من أن يخلق، بفكره وشعوره، عالما تقترب فيه الأشياء المعلومة من الأشياء المجهولة، القريبة من البعيدة، الحقيقية من المصنوعة، الراسخة من الطارئة؛ لتتعانق فى وحدة من العلاقات. فإذا تعارضت الأشياء إلى حد وصولها إلى التناقض الذى لا يسمح باجتماعها، فإن الإنسان خُلِقَ قادرًا على أن يجمعها فى نسيج من العلاقات الذهنية، والروحية[٣٨].

سيظل الإنسان الحديث طرّاحًا للرموز ولمفردات الأساطير، ليفك شفرات الغموض الذى يحكم عالمه، كلما استجدت فيه تحولات مفزعة، وظواهر غامضة ليست معدة للفهم الجاهز. إن ذاكرة الإنسان - بمعناها الجمعى - تحتشد بآلاف الرموز والأساطير، هى غرسه من قرون خلت، وهى رصيده المتحرك معه فى الحياة، وهى أثمن ما سيورثه للأجيال التى تأتى. إننا لا نحتاج إلى أن نخترع، على نحو مصطنع، فكرة الحياة البِدائية التى أنشأت الأساطير؛ بل يكفينا - فحسب - أن نستعيد انطباعات طفولتنا، ونظرتنا - أطفالا - إلى العالم[٣٩].

إن وجود عبد الخالق فى وضع مأزقى، فى برزخ التحولات بين الماضى والحاضر (البعض يرى - فلسفيًا - أنه ليس ثمة حاضر، إنما هناك ماض ومستقبل فحسب) يدفع الراوى إلى تنظيم المفردات الأسطورية فى السرد الروائى، وهى المفرداتَ التى لا تنتمى إلى أسطورة بعينها؛ وإنما

تمثل شذرات من أساطير عدة، متموقعة فى التاريخ الثقافى العربى[40]. تشكل هذه المفردات نفسها إيقاعًا يضفى على اللغة سحرية الرموز الأسطورية، ويعكس تصورات البطل إزاء حاضر غامض، وعالم بعيد قديم كان. فهو يرى زيارته الشهرية للقاهرة "غولا"[41] يأكل الأيام، و"وحشًا" يسد الحلق. ويدرك أن "سر النسيج السحرى الذى يدمج اللحظات والساعات مبذول متاح" (ص٣٤)، لينقذه من فخاخ العدمية والانفصال. ويرى الإرسال التليفزيونى الذى لا ينقطع "وحشًا أسطوريًا يزور المدينة كل يوم"(ص٦٦)[42]، ليزخها زخًا بآلاف الصور يوميًا، تحقن ملايين الناس بآلة الحقن المرئى، ليخضعوا تحت وطأة استسلام لذيذ، وإغراء لا يُقاوَم، لا وقت فيه للتفكير، والتمحيص، والفهم، والتردد النقدى[43]، وإدراك حقيقة زيف محتوى شكل الصورة المرسلة، الذى يتناقض مع محتوى الشكل الجمالى والفكرى والروحى للجماعة[44]. ليس هناك ما يمكن أن يحمى وعى هذه الجماعة من السقوط فى شرك الخداع المغرى، حيث تنهار ملكة التحوط، ويتحول وعى الناس إلى مجال مستباح لكل أنواع الاختراق التى تتكفل التقنية بهندستها وصناعة أسباب الجاذبية إليها. وأخطر نتائج ذلك، أن تتحول الآلة الإعلامية المرئية (التليفزيون) إلى مؤسسة تربوية، وتعليمية، تقوم - وظيفيًا - مقام الأسرة، والمدرسة[45].

تحتشد رواية "زهر الليمون"، إذن، بالمفردات الأسطورية، التى تعمل اللغة السردية على توظيفها رموزًا دالة، ذات صياغات محولة سرديًا. وليس فى وسعنا إحصاؤها، فالرواية زاخرة بالجبال، والأشباح، والغيلان، والتنين، وأشجار الكافور والسنط والتين الشوكى، وبقع الظلام، والأضواء، والألوان، وطقوس الطفولة، والأحلام، والعوالم السحرية إلى آخر هذه المفردات التى تتخلل النسيج السردى، لتخترق الواقع بطاقاتها الخيالية، وتربط بين الدلالات الاجتماعية والسياسية والقيمية من جانب، ومخزون القيم والذكريات والشخصيات والأحداث والصور فى ذاكرة البطل، من جانب آخر، ليتحول الواقع - فى النهاية - إلى أسطورة، والأسطورة إلى واقع، والرواية إلى أسطورة واقعية[46].

مع أولى خطوات عبد الخالق، متجهًا إلى محطة السفر بالسويس، حيث يسلك طريقًا ترابيًا مختصرًا يؤدى إلى المحطة، تترامى على جانبيه نبات التين الشوكى العجوز، بزهوره "الحمراء" الكبيرة. يصرخ عبد الخالق من أعماقه، لعله يتم رحلته دون أن تطارده أشباح الماضى:

> **"اذهبى عنى يا أشباح، يا سنوات من هباء. اصعدى واستقرى هناك، وسط أدغال التين الشوكى. اخلطى دماء الشيوعى القديم بستائر العنكبوت، أو ادفعى فى حلقى بزهرة التين الحمراء، أو بثمرة التين ذات الشوك نفسها. فقط لا تتركينى أسيرًا، أنهش نفسى بالنكش والتقليب"(ص٢٠).**

برغم شبحية هذا المونولوج، وامتلائه بنغمة ميلودية صارخة، تفضى إلى حالة إنسانية متمزقة ومأزومة، وبرغم احتشاده بمفردات أسطورية ترمز إلى عنف الماضى، ووجوده القار فى أعماق عبد الخالق، فإننا لا نذعن تمامًا لهذه الدلالات التى تدفع البطل إلى الهروب من جلده؛ حيث إننا نكتشف أن عبد الخالق يبحث فى هذا الماضى عن حقيقته، وعن وجوده، وعن جماله ونبله، مثلما حاول أن يتعرف إلى نفسه، فى بداية الرواية، عبر المرآة، وفى النهاية، عبر أثاث الغرفة القليل. إنه إزاء حاضر غامض يزداد جهامة. ومن ثم، فهو يدافع عن ذاكرته، دون أن يتورط فى قصدية التواطؤ معها. إنه نوع من الحنين الذى يغذى نفسه تلقائيًا. لكن المفارقة - حقا - هى أن هذا الحنين لا يولده سوى تحول الحاضر الذى يرفضه هذا الحنين. وحتى الجانب القمعى من الماضى، فإن نسيانه لا يتأتى، إلا بحيوية تذكره، ودفعه عن النفس لا يتحقق، إلا بملامسة أطرافه، أو الغوص فيه.

إذا كان الراوى فى "زهر الليمون" يقوم بأسطرة واقع البطل، الذى يتضمن ذاكرته فى الوقت نفسه، بهذه الصورة المراوغة، متداخلة الخيوط، التى تأخذ شكل المطاردة والهروب، أو الهجوم والدفاع، بين البطل والماضى الملتحم - قسريًا - مع الحاضر، ليجترحا - سويًا - وحشية

الذكريات ووحشية التحولات في آن، دون أن تستهدف هذه الصورة - في تحليل محتواها العميق - الهروب، أو التنصل، منهما، فإن أوراق الروائي نفسه (علاء الديب)، وهي سيرة ذاتية قصيرة تجمع بين المضمون السيرى والنوع الروائي، معنونة بـ "وقفة قبل المنحدر، من أوراق مثقف مصرى ١٩٥٢ - ١٩٨٢"[٤٧]، تطرح - بوضوح - فكرة أن فقدان الذاكرة يمثل المشكلة الأساسية لمثقف العالم الثالث - الذى يشخصه عبد الخالق، بامتياز، فى "زهر الليمون" - حيث يشير الراوى إلى "لحظات حياتنا المفككة" (ص١٢)، بينما الإنسان المتحضر هو من يبقى تاريخه حيًّا" (ص١٢). ويشير إلى كلمات كاتب كوبى: "نحن لانعرف المدنيَّة، لأن التمدن هو القدرة على ربط الأشياء بعضها ببعض. إننا ننسى الماضى بسهولة، وننغمس كثيرًا فى الحاضر"(ص١٢). وعلى هذا النحو، يبدأ النص، وينتهى، بالتركيز على مفهوم الذاكرة: "ذاكرتى حياتى، أدافع عنها وكأنها حريتى. ذاكرتى للوجوه من حولى، لنفسى، للمواقف، للأحداث، ذاكرتى للأيام والليالى، للشمس والقمر.. لتبدل الفصول والأحوال. ذاكرتى لـلمرض والمحنة، ذاكرتى للضوء، وظلام الهاوية. ذاكرتى: حريتى، عذابى، أتمسك بها، وتتمسك بى. مع ذاكرتى، أحارب.. آخر معاركى، وفيها لا أقبل الهزيمة"(ص١١): "أريد أن أتماسك، أن أحتفظ بالحس والبصر والبصيرة، لا أريد أن أقترب كثيرًا من حافة المنحدر. الذاكرة الحية، قضيتى من البداية إلى النهاية. الذاكرة المشتركة لى ولك، لنا معًا. الذاكرة الحية هى العاصم، الملاذ الوحيد للفرد، وللشعوب . ذاكرتى حياتى، بها أحاول الخروج من الدائرة الجهنمية"(ص١٠٥ ، ١٠٦). والكتاب - السيرة الذاتية، يمثل - منذ عنوانه - بحثًا عن زمن مفقود، مسرود في صورة ذكريات مبعثرة ، بلا وحدة تعاقبية ؛ حيث يحاول الراوى أن يرصد التحولات التى أصابت المثقف المصرى منذ بداية العصر الناصرى: ١٩٥٢؛ شذرات من الحياة الخاصة (التى تتماس بأدب الاعتراف)؛ أحداث تاريخية أثَّرت على الوجدان القومى، وأخرى شرخت الشعور بالمواطنة والانتماء؛ الإفصاح عن نمو الاكتئاب فى نفسية مأزومة[٤٨].

نستطيع أن نزعم - باطمئنان - بأن "زهر الليمون" - الرواية، تمثل موازاة سردية روائية لـ "وقفة قبل المنحدر" - السيرة الذاتية. بل إن عبد الخالق فى "زهر الليمون" هو نفسه الشخصية الروائية - البطل المعضل، الموازى لعلاء الديب فى "وقفة قبل المنحدر". لا ينهض هذا الزعم - فحسب - على تقاطع العملين؛ الرواية والسيرة الذاتية، فى نقاط أساسية، وقضايا مشتركة، تكاد تكون واحدة (أزمة البطل المعضل، الاعتقال، أخطبوط التحولات، موضوع الذاكرة، الهجرة إلى بلاد النفط، التخلف، أزمة اليسار، أزمة الديمقراطية والمواطنة، هزيمة عام ١٩٦٧)، بل - أيضًا - على كون الشخصيتين المحوريتين ينتمان إلى المدينة نفسها (القاهرة)، حيث قضى عبد الخالق طفولته فى حى الدقى القديم، قبل زحف حداثة العمران الشائه، بينما تردد علاء الديب لسنوات على سياسى وفنان عربى يسكن فى حى الدقى (لم يذكر اسمه، لكنه يفصح عنه فى شهادته الملحقة برواية "أيام وردية"؛ إنه الروائى الأردنى "غالب هلسا"[٤٩]) كما أنهما عاشا بين السويس والقاهرة، يرصدان هزيمتهما، وتحولاتهما، ويبثان حنينهما إلى علاماتهما القديمة:

"أبحث فى القاهرة عن حى قديم، عن زقاق رطب، عن وجه صديق، ولكن مدينتى أصبحت غريبة" (وقفة قبل المنحدر، ص٨٦). "هل تحمل له الأيام شربة ماء؟ أم أن أمامه صحراء ورمالاً؟ القاهرة صامتة لا تجيب. نوافذها موصودة غامضة، ترد الأيدى الممتدة نحوها فى سؤال ورجاء، وهو يدب فى طرقاتها فى وهن لا يسمع لخطواته وقع، وليس فى روحه نشيد" (زهر الليمون، ص١٠٢). "كنت أحب مدينة السويس جدًا، خليجها، وشاطئها، وشوارعها القديمة. فى هذه المدينة شئ وكأنه خليط من أرض بحرى والصعيد، كانت السويس - بالنسبة لى - مدينة فريدة، كأنها قلعة، قوية آمنة، تحضنى شوارعها، كما تحتضن المدينة جبالها العتيقة. بدأت فيها كتابة أول سطور من رواية لم أنته منها أبدًا، وظلت سطورها الناقصة تذكرنى بالسويس، وتشد أحلامى الغامضة إلى هناك.. ولكننى لم أذهب إلا بعد أن حدث ما حدث، دخلتها ذاهلاً. بعد الهزيمة، لم أجد المدينة، ولا الناس. النوافذ المخلوعة والشاطئ ملئ بالبقايا. النخل محروق والشوارع خالية مقلوبة العربات - التى كان يسهر حولها شباب السويس يأكل سندوتشات الصورنباق والسريديا وحيوانات بحرية مليئة بالشطة والطحينة - مضروبة فى مكانها ومحروقة

( ) تداخلت شوارع المدينة، وتحولت حواريها إلى أكوام من الطوب والتراب والأثاث المحطم وجبل عتاقة يطل على المدينة كلها من بعيد، تضرب فيه أشعة شمس حارقة، يتسلقه دخان وغبار لم يهدأ بعد" (وقفة قبل المنحدر، ص٨٢ ـ ٨٣).

لا تخلو هذه الموازاة بين العملين (الرواية والسيرة الذاتية) من فروق جوهرية؛ حيث يطرح العمل السيرى قضية التبعية الذهنية للغرب بصورة جلية وواضحة، بينما لم تكن ضمن نطاق العمل الروائى. ولعل أبرز هذه الفروق، يكمن فى سفر "علاء الديب" ـ بالفعل ـ إلى الخليج (لم يذكر اسم البلد بالتحديد، ولم يصرح بأسماء الشخصيات الحقيقية التى التقاها هناك)، وقد أوضح مشاعر القلق والتوتر التى انتابته فى هذه السفرة القصيرة، التى قصد بها العمل فى إحدى المؤسسات الصحفية، كما أبرز الضرورة الطاغية التى دفعته إلى السفر. بينما ـ من جانب آخر ـ يحافظ "علاء الديب" على مبدأ بطله "عبد الخالق" ـ الذى يسكن فى حناياه ـ الخاص برفضه لفكرة السفر رفضًا مطلقا؛ حيث يستمسك عبد الخالق برائحة الوطن، وببقائه فى خندق المواجهة ـ وإن كانت تبدو مواجهة منزوية وفردية ـ ضد التحولات التى تعرضت لها مصر فى السبعينيات، برغم الظروف الصعبة التى لاحقته؛ فهو بلا بيت، وبلا زوجة، وبلا دخل كريم، فضلا عن اندفاع الشخصيات الأخرى نحو خيار السفر، كشقيقه سعيد، وزميله مصطفى الكردى، ورفيقه فتحى نور الدين، الذين سافروا إلى الخليج، بل حتى زوجته السابقة منى المصرى التى هاجرت إلى بلاد الشمال (كندا).

نستطيع أن نخمن أن الاختلاف بين زمنى كتابة العملين يُعدُّ علة هذه الفروق. فزمن كتابة "زهر الليمون"، وربما زمن التفكير فى كتابتها، يبدو سابقًا على زمن كتابة أوراق السيرة الذاتية. ولعلنا نلاحظ إشارة علاء الديب، فى السيرة الذاتية، إلى أنه "كان" قد بدأ كتابة أول سطور من رواية، إبَّان وجوده فى السويس، وأنه لم ينته منها، ولنا أن نتصور أن هذه الرواية هى "زهر الليمون"، التى تدور أحداثها فى زمن ينتهى إلى وجود البطل فى السويس. بينما يتحدد زمن أحداث السيرة بين عامى ١٩٥٢ و١٩٨٢. ونعتقد أن زمن أحداث الرواية يسبق عام ١٩٨٢ بسنوات، وربما يصل إليه. بينما يمتد إلى ما قبل عام ١٩٥٢ ، على نحو ما تشى التقاطعات.

ـ ٥ ـ

الخطان السرديان المتقاطعان يتعانقان ـ إذن ـ فى شبكة من العلاقات الجدلية، ينجم عن تفاعل عناصرها الدائم، المنتظم، مجموعة من الومضات الإيقاعية المتناثرة فى الرواية، على نحو ما ذكرنا سلفًا.

ثمة إشارات نصية، نعدها نصوصًا مركزية، دالة على بعض الأفكار النظرية والتطبيقية حول الإيقاع والزمن، وهى النصوص التى حكمت منطق هذه القراءة النقدية، وأفرزت أفكارها وفرضياتها النقدية، منها فكرة الإيقاع الذى ينتظم خطوات البطل، والذى يتراوح بين حالتى التفاؤل واليأس، الإقدام والإدبار، الحيوية والشيخوخة: "الحصار الخفى الذى يحيط به، لم يعد يزعجه كثيرًا، يلتفت إليه، فيشعر به، فيدفعه عن نفسه بدمدمة **لحن أو كلمات**" (ص٧٦).

الحصار هنا بمعناه المجازى، يعنى حصار التحولات المفزعة له، وهو حصار متكرر؛ لأنه يومى؛ أى أضحى إيقاعًا ينتظم حياته اليومية، وهو إيقاع خفى لم يعد يزعجه؛ لأنه اعتيادى؛ ولأنه يعرف مساره؛ بدايته ونهايته؛ ولأنه اعتاد على دفعه، والتخلص منه، والهروب من إهابه. فهو فى البداية "يلتفت إليه، ثم يشعر به ويعرفه"، وأخيرًا يقوم بدفعه عن نفسه بأنغام لحنية أو شعرية تحفظ تماسكه. هذه الأنغام نفسها تتحول إلى إيقاع منتظم؛ لأنها متكررة بتكرار شعوره بالحصار، وهو الإيقاع الذى نشعر بتجليه سرديًا، بكل ما تمتلك لغة السرد من قدرة على الحفاظ على إيقاعية الإيقاع ،عبر التشكيلات السردية. فنحن عندما نقرأ الكلمات، يترسب داخلنا الإيقاع الذى يحتويها، تمامًا كما يحدث لعبد الخالق: "تترسب الكلمات فى صدره، فتجمع شتات نفسه فى **نغم باحث عن قرار**"(ص١٤٢)، فضلاً عن فكرة البدايات ذات الإيقاع المتفائل، التى سرعان

ما تذوب فى إيقاع التحولات والتحقق المستحيل، حيث إن "هناك مسافة لا تعبر بين الحلم والتحقق، هناك أحلامًا ملونة تبهت، أو **نغمات** تذوب بلا نهاية" (ص٩٨).

من هذه الأفكار أيضًا، فكرة الوعى - وعى الراوى - بتشظى الزمن وتوزعه: "مرت السنوات الأربع، كأنها **ساعات مكسورة، زمن متناثر موزع**"(ص١٢). وهى الفكرة التى قام الراوى بتطبيقها ،روائيًا، فى مسرودات زمنية ارتجاعية متناثرة، لا يحكمها وحدة زمنية تعاقبية، فهي مبعثرة وموزعة بانتظام مطرد، على الساعات التى يستغرقها الخط السردى للقصة - الإطار، وهو خط - بعكس الخط الآخر - ذو وحدة تعاقبية زمنيًا، مدارها يوم ونصف اليوم تقريبًا.

الشأن نفسه ينطبق على فكرة التقاطع الإيقاعي، أو التنويعات الإيقاعية، المتنافرة أو المتناغمة، بين معطيات الماضى ومعطيات الحاضر. لعل أبرز إشارة لهذه الفكرة المحورية، قول الراوى: "للوقت، هنا، **إيقاع آخر**، اللحظات محشوة بالماضى، ثقيلة، تحدثه بلا كلمات عن ذلك العمر الذى توقف"(ص١١٥)، حيث تأتى الصور والوقائع فى نغم وإيقاع مختلفين، على نحو ما يوضح الراوى فى موضع آخر من رواية "أحلام وردية"[٥٠].

إن تشخيص هذا "الإيقاع الآخر"، يجعلنا نفترض - بداهةً - وجود إيقاع سابق عليه، يتقاطع معه أو يجاوره. ويجعلنا نفترض - كذلك - اغتناء الرواية بعدد كبير من الأنغام الإيقاعية الناجمة عن - أو المتوقفة على - طبيعة حالة البطل (متفائلة، يائسة، عدمية، غامضة إلخ)، أو مجال الذكريات ووسائط تشخيصها (عاطفية، قمعية، طفولية، أيديولوجية، شبحية، حلمية، كابوسية، مشهدية ..... إلخ).

إن إيقاع اللحظات الثقيلة المحشوة بالماضى، يمكن أن يرتكز على طبيعة هذا الماضى، من حيث هو ماض ضبابى، مثير للذكريات المرة، كذكرياته فى المعتقل، وهى أكثرها مرارة ووحشية (انظر: ص١٩، ٢٩، ٥٢، ١٣٦)، أو الذكريات التى تشخص الجانب المظلم من علاقته بمنى المصرى، بعد هجرتها إلى كندا. ويمكن أن يرتكز هذا الإيقاع على طبيعة التنافر بين ذاكرة عبد الخالق ولحظته الراهنة، فكثيرًا ما تتحطم الذكرى النبيلة فوق صخرة واقع يرفض التوق إلى الماضى، حيث ترقد رغباته، دون أن يكون لها إمكانية الحضور، ودون أن يكون بوسعه المراهنة على حضورها.

لكن، فى مقابل اللحظات الثقيلة المحشوة بالماضى، ثمة إيقاع آخر بنغم الماضى الجميل، يتبدى فى لحظات نادرة، كان البطل يشعر فيها بوجوده، وبسحر المكان، كلحظات استقباله للقاهرة (ص٣٦)، وذكرياته الطفولية مع شجرة الليمون الفارهة، ذات الزهر الأبيض المتساقط، وأريجها الذى هو أريج الماضى والأرض والوطن ورائحة الناس، وأم رضا، والعشة الرطبة، والأرض الخضراء، وهى الرموز التى اصطفاها لنا "الراوى - السارد" فى نهاية الرواية، ليردنا إلى العنوان، عبر مسافة نصية طويلة، لنكتشف الفعالية الإيقاعية بين العنوان والرواية، عبر إحدى آليات ثلاث لتحليل الإيقاع، وهى: "التكرار، التعاقب، الترابط"[٥١]. وتلك الأخيرة (الترابط)، هى الآلية الملائمة لاكتشاف العلاقة بينهما، بعد أن نقدم رصدًا للعلامات، والاحتمالات الإيقاعية، والدلالات الافتراضية، التى يمنحها العنوان نفسه، بوصفه مرسلة سيميوطيقية مستقلة ومتفردة، تتمتع بإحالات أغنى كثيرًا من إحالتها إلى العمل الأدبى الذى تُعنونه.

- ٦ -

زهر الليمون؛ من إيقاع العنوان إلى الرمز المركزى:

العنوان للكتاب كالاسم للشىء، به يُعرف، وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وَسْمَ كتابه، ويحمل الكتاب وَسْمَه. والعنوان ضرورة كتابية، لغويًا واصطلاحيًا. فسياق الموقف فى الاتصال الشفاهى يغنى - كثيرًا - عنه، بينما غياب هذا السياق فى اللغة

الكتابية، يفرض وجود مجموعة علامات يتعوض بها المكتوب عن غياب سياق الاتصال الشفاهى، فتعمل عمله، وتقوم بوظائفه.

لا يقف شأن العنوان عند هذا الحد، فتعقد المكتوب، وتعدد أجناسه، فضلاً عن استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافى، عقد وظائف العنوان، وعقد أنواعه، ونوّع فى ما بين شكوله، حتى صار إلى الاستقلال عما يُعنونه، استقلالاً لا ينفى علاقته به، بقدر ما هو نافٍ لاختزال هذه العلاقة فى وظيفة أحادية الاتجاه: من العنوان إلى العمل، فى ما يشبه الإحالة الآلية من الأول إلى الثانى، دونما أدنى تدخل من القارئ فى إنتاج هذه الإحالة. والأمر ليس كذلك، فاستقبال المتلقى للعنوان، يتمتع بفعالية شديدة التعقيد، خاصة فى الكتابة الأدبية، بوصفها فضاءً للرموز وللتشكيلات اللغوية الإيحائية، حيث تبلغ هذه الفعالية من التعقيد حد أن الحديث عن "نصية" عمل ما، يجب أن يضع فى حسبانه كون العنوان نصًا نوعيًا له ـ كالعمل تمامًا ـ من حيث بنيته وإنتاجيته الدلالية[٥٢]. بل يذهب "جينيت"، فى "مقاربته العنوانية"، إلى أبعد من ذلك، حين عدّ العنوان جنسًا أدبيًا مستقلا، يقع فى علاقة تداخل مع العمل الأدبى (جنس آخر). ومن خلال الجنس الأول (العنوان)، يمكن تفكيك النص الأدبى إلى بنياته الصغرى والكبرى، قصد إعادة تركيبه من جديد: نحوًا، ودلالة، وتداولاً؛ من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل[٥٣].

ومن منظور المنهجية التى نعتمدها[٥٤]، فإن محتوى شكل العنوان، بوصفه مفردة أو مرسلة نوعية، هو محتوى شكل نوعى، يحيل إلى ذاته، وإلى العمل الذى يُعنونه، وإلى غيره من العناوين، وإلى أعمال أدبية وفنية أخرى، وإلى الفضاء السوسيوثقافى الذى ينتمى إليه. ويحيل كذلك إلى المبدع، الذى اصطفاه عنوانًا وراية لعمله الإبداعى، بل إلى خبرة المتلقى نفسه، وإلى تكوينه الخاص. فالعنوان يثير ـ أو يؤسس ـ لدى المتلقى فواعل سيكولوجية وذهنية، وتأويلات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية، التى قد نجد لها دلائل فى العمل الأدبى، وقد لا نجد، قد يؤكدها، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها. إن العنوان منجم من الأسئلة، بدون إجابات محددة، إنما هى إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبى.

وتأسيسًا على ذلك، فإن العنوان ـ مقارنًا بما يُعنونه ـ شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة، برغم ضآلة عدد علاماته، من حيث إنتاجيته الدلالية[٥٥]، حيث يتسم بأعلى درجة اقتصاد لغوى ممكن، لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرًا، فغالبًا ما يكون كلمة، أو شبه جملة، لكنه ينطوى ـ فى الوقت نفسه ـ على أعلى سلطة تلق ممكنة؛ لفرادة موقعه الطباعى على فضاء الغلاف. كما أنه يحتشد ـ كما ذكرنا ـ بعلاقات إحالة مقصدية حرة إلى العالم، وإلى النص، وعلى غيره من النصوص ..إلخ.

"زهر الليمون"، عنوان لافت، شاعرى، بسيط، يتكون ـ نحويًا ـ من "مركب إضافى ـ شبه جملة": مضاف (زهر)، ومضاف إليه (الليمون). ابتداءً، ثمة تعقيد ـ على المستوى النحوى ـ فى اختيار التركيب الإضافى، فهو تركيب تتحكم فيه قاعدة توليدية، وأخرى نحوية. أما بالنسبة إلى قاعدة التوليد، فإن علاقة الإضافة ـ إجمالاً ـ علاقة بين اسمين. أولهما: نكرة، وثانيهما: نكرة، أو معرفة. وما بين الاسمين حرف جر مقدر، هو واحد من أربعة حروف للجر: "ل. من. فى. ك"[٥٦]. فضلاً عن احتمالية قبول المركب الإضافى لعلامات نحوية أخرى سابقة عليه، قد تكون علامات إشارية أو توكيدية. أما القاعدة التحويلية، فإنها تعنى التحول من نطاق القدرة الكامنة، إلى نطاق القدرة المستخدمة. ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعى ـ الاجتماعى للغة، يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها، ويفضى التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين: فإما أن يأتى الطرف الأول للإضافة اسمًا نكرة معرفًا بإضافته إلى اسم المعرفة، كحالة "زهر الليمون"، وإما أن يأتى اسم نكرة مخصصًا بإضافته إلى نكرة[٥٧].

إن طرفى التركيب الإضافى، لا يقومان بذاتهما، وإنما يتعالق كل منهما بالآخر، ويحصر الاحتمالات المعجمية لكل منهما. فأحدهما يحدد ماهية الآخر. المضاف "زهر" يحيل إلى مركب إضافى جديد، هو "شجرة الليمون"، حيث إن الشجرة هى الحاملة للزهر، وليس "الليمون" الذى هو ثمر الشجرة. ويعود المركب الإضافى ـ المقدر طرفه الأول ـ (شجرة الليمون) ليحدد صورة الـ "زهر"، بوصفه زهرًا أبيض صغيرًا ذا رائحة نفاذة ومميزة. لكن الممارسة الاجتماعية للغة درجت على استخدام اسم الثمرة للدلالة على نوع الشجرة، فيقال: ليمونة (= لمونة، فى العامية)، رمانة، عنبة (أو عنباية)، نبقة (أو نبقاية)، توتة، للدلالة على شجرة كل من: الليمون، والرمان، والعنب، والنبق، والتوت. ذلك لأن التقاليد الشفاهية للغة ـ كونها تقاليد زمكانية، وسمع ـ بصرية ـ تسمح بإسقاط المقدر من "الكلام"، وتعويضه بسياق الموقف الكلامى.

على هذا النحو، تستقيم ـ وظيفيًا ـ دلالة المركب الإضافى: "زهر الليمون"، بل يسمح ربطها بالتقاليد الشفاهية للغة بامتلاك قوة إنتاجية لأكثر من دلالة. فثمة علاقة عكسية ـ فى الواقع ـ بين حياة الـ "زهر"، وحياة "الليمون"، فكلما نضج الثمر (الليمون)، ضعف الـ "زهر" الأبيض الصغير، وتساقط على الأرض، لتدوسه أقدام العابرين، أو لتشتمه أنوف الباحثين عن أريج ضائع. بينما تحتلُّ ثمارُ الليمون الشجرةَ بكاملها. ومن جانب ثان، يخيلنا "زهر الليمون" إلى زمكانية الربيع ـ الريف. ومن جانب ثالث، يتواصل العنوان (زهر الليمون) مع عناوين الحواديت الشعبية المستلهمة من رموز الطبيعة الزراعية وصورها، مثال: حكاية زهر الروض[٥٨]، حكاية زهر البان، حكاية حبة الرمان، حدوته اللمونات التلاتة، حكاية التلات تفاحات إلخ. ويتصل كذلك بموتيفات الأدب الشعبى الشفاهى، فى الحكايات والمواويل والأغانى، مثال قول الراوى الشعبى فى الجزء الأخير من موال سبعاوى[٥٩]:

صُبَحْتَ أقُوْلْ آه مِنْ دُوْرِ الزَّمَانْ والزَّهْرْ (زهر اللعب)

دَخَلْتْ جُوَّه الجَنْيْنَه مَا لْقِيْتْ فِ السَّجَرْ وَلاَ زَهْرْ (ولا زهرة)

أمْ تَارِيْه قَامِ الرِّيْحْ لَمَا وَقَّعْ جَمِيْعِ الزَّهْرْ (جميع الأزهار)

زِعِلْتْ عَ الزَّهْرْ قُوْمْ خَسَّرْنِي مِنَ اوَّلْ دُوْرْ

ومثال الأغنية الشعبية التى مطلعها: آه يا لمونى يا لمونى يا لمونى.

أو أحد أدوار "فن المربع" ذائع الصيت فى صعيد مصر:

تَلاَتْ بَنَاتْ كَلَّمُوْنِى (تحدثوا إلىّ)

عَازُوْلِى رَاحْ قَلَّبُوْهُم (قال لأبيهم)

لِيْهُمْ نُهُودْ كَلَّمُوْنِى (كالليمون)

يَا بَخْتِ مِنْ قَلَّبُوْهُمْ (أمسك بهم، وقلّبهم)

وأخيرًا، فإن "زهر الليمون" ـ العنوان، يحيل إلى أغنية حديثة ذائعة، قدمها المغنى محمد منير عام ١٩٧٧، وكان قد كتبها الشاعر عبد الرحيم منصور عام ١٩٧٤، ولحنها الراحل أحمد منيب، تقول:

كَامْ عَامْ ومَوَاسِمْ عَدُّو ـ وشَجَرِ اللَّمُوْنْ ـ دَبْلاَنْ عَلَي أَرْضُه ـ فِيْنَكْ ـ بِيْنِى وْبِيْنَكْ ـ أَيَّامْ وبْعَدُّو ـ بِيْنِى وْبِيْنَك ـ أَحْزَانْ وِيِنْقَضُّو ـ فِيْنَك ـ أَنَا مِنْ غِيْرَك ـ أنا مِش عاشق ولا مجنون ـ دَا أنَا مَطْحُوْنْ ـ والدُّنْيَا دِىْ رَحَّايَة ـ قَلْبِى حَبِّ الحُبْ ـ وحَبَابِ عْيُونْ ـ وكلِّ شِئ بيِنْسِرقْ مِنِّى ـ العُمْرِ مِ الأَيَّامْ ـ والضّيِ مِ النِّنْى ـ وكلِّ شِئ حَوَالَىَّ ينْدَهْلِى ـ جُوَّاىَ بَانْدَهْلَك ـ يَا تَرَى بْتِسْمَعْنِى ـ شَجَرِ اللَّمُوْنْ دَبْلاَنْ عَلَى أَرْضُهَ.

ولعلنا نلمح ما بين نص الأغنية ونص الرواية من تناص، بدءًا من عنوانهما، وانتهاءً بمضمونهما الإيقاعى، وكلاهما يتنصان مع منظومة الرموز التى تحملها شجرة الليمون وزهرها فى الثقافة، والثقافة الشعبية على وجه الخصوص . وقبل أن نفارق هذه النقطة ، هناك فنون حديثة أخرى ، كالسينما ، قامت باستلهام مفردة " الزهر "، مثال فيلم " معلهش يا زهر "، الذي أنتج عام ١٩٥٢ ، وقام بتمثيله : شادية ، وكارم محمود ، وزكي رستم ، وسراج منير .

معجميًا ، فإن "الليمون" ثمرة مركزية فى الثقافة، تتعدد سياقات توظيفها الاجتماعى إلى عشرات السياقات فى مجال: المأكل، والمشرب، والطب الشعبى، والأدب الشفاهى، والألوان، والملابس، والعطور إلخ. وكذلك الـ "زهر"، وهى مفردة غنية بالدلالات، إذا خرجت عن مدار علائقية التركيب الإضافى، فهى تدل - فى الثقافة الشعبية - على الحظ، والنصيب، وأحوال الدنيا، وانقلاب الحال، واللعب - إذا اقترنت بلعبة الزهر، أو الطاولة - وتدل على فصل الربيع، والغيطان، والجنائن، والإثمار، وأنواع الزهور - إذا اقترنت بالأزهار والورد - وتدل كذلك، فى توظيفها الرمزى، على التفتح، والطفولة، والشباب، واليفوع، وحسن المظهر، وأسماء العلم (نساءً ورجالاً)، وأسماء الأماكن.

على أية حال، فإن "زهر الليمون" عنوان لافت، سهل الحفظ والاستيعاب فى ذاكرة المتلقى التى تحوى عددًا كبيرًا من الإحالات إليه. ومن ثم، يمثل هذا العنوان إعلامًا جذابًا للرواية المعنونة به، بما يثيره من طاقات إيحائية هائلة، من قبل القارئ العادى والقارئ المنهجى، على السواء.

بعد اكتمال العملية القرائية، وفى أثنائها أيضًا، نلاحظ أنه فى الثلثين الأول والثانى من الرواية، لا نجد ربطًا - مباشرًا - بالعنوان الذى يُعنون الرواية، أو إشارات تحيل إليه، وتدل عليه، ولا نمسك بقرينة قريبة أو بعيدة تتصل به؛ أى إن القطاعين الأول والثانى من "زهر الليمون - الرواية"، لا ينطويان على أية علامة موصولة بـ"زهر الليمون - العنوان"، إنما يتحقق هذا الوصل فى الثلث، أو القطاع، الأخير من الرواية، والذى يسرد وقائع محطته الأخيرة فى رحلته إلى القاهرة، "حيث بيته وبيت أخيه، وغرفة من حبلت به"(ص١٠١).

الملاحظة اللافتة الجديرة بالذكر هنا هى أن شخصيات "علاء الديب" المحورية، فى مجمل إنتاجه القصصى والروائى، مولعة بالأشجار والزهور، وبعالمهما الرمزى والدلالى، بألوانهما وظلالهما. وغالبًا ما نجدهما يحتلان مواقع سرديَّة مركزية فى أعماله، لكن الفارق يكمن فى طرائق توزعهما وتشكلهما سرديًا من عمل إلى آخر. إننا نمسك بالبعد الإحالى والإشارى لـ"زهر الليمون - العنوان" فى الثلث الأخير من "زهر الليمون - الرواية"، لكننا نجد الراوى فى رواية "أحلام وردية" ينسج مباشرة، ابتداءً من الجملة الأولى، ذلك العشق الرمزى بين "أمين الألفى" (الشخصية المركزية) وشجرة سنديان فريدة، تقف وحدها خارج البلد، قوية جميلة ذات فروع ملونة تتباهى عليها[٦٠]، وتتحول "شجرة السنديان" إلى موتيف متكرر بصورة شبه منتظمة من بداية العمل إلى نهايته، وفى كل مرة يحمل سياقها السردى دلالة إضافية جديدة، فهى عشقه الذى يسرى فى عروقه. وهى مثار أسئلته المستعصية حول الذات، والعالم، والوجود، والزمان، والمكان، والتحولات[٦١]. وهى الشاهدة الصامتة على قضية فلسطين (القضية الأساسية التى تعالجها رواية "أحلام وردية"). إن فلسطين هى **النغمة الحزينة** التى تربض تحت كل الأيام والساعات، **نغمة** تتصاعد فى القلب مستمرة ثابتة[٦٢]. هى نفسها الشجرة التى التقى تحتها حبيبته "ف..."؛ إمرأة الحلم التى تركته دون أن يتزوجا، رغم أنها قالت له: إنك مركز الكون، كل الأشياء بدونك لا معنى لها[٦٣] (هكذا تمامًا قالت له "منى المصرى" فى "زهر الليمون")، ويصرح "أمين الألفى" أنه يحب فى شجرة السنديان زهورها الملونة، الخفيفة، الشفافة، التى تتطاير حولها فى الهواء، أو تسقط تحتها على رؤوس العشب. أما الشجرة نفسها، فهى ثقيلة، تقول له ما لا يمكن أن يفهمه[٦٤] . وهى الشجرة التى كان يمضى "الألفى" نحوها برفقة الفتى المتوقد "مفتاح"[٦٥]، وهى الشجرة التى تحدت بشموخها زحف المستثمرين الغرباء الجدد على القرية المصرية، وعلى أرض

الفلاح المصرى، لكنها سقطت بمؤامرة من أحدهم[٦٦]. وأخيرًا، يجد "أمين الألفى" نفسه، عبر باب النهاية والبرزخ، راقدًا ميتًا فى هدوء، حاضرًا غائبًا، تحت شجرة السنديان، قلبه طافح بالعشق، وعيونه مغلقه، يرى السنديانة فوقه مهيبة تصل الأرض بالسماء[٦٧].

فـى "زهـر الليمون" نضع أيدينا على نص مركزى مضمن فى أحد التقاطعات الإحالية إلى الماضى، يضيئ مقصدية العنونة بهذا العنوان بالذات. يقول الراوى:

"تـبدأ الرحـلة، وتنتهى، عند شجرة الليمون. كانت هى العلامة والراية. بيتهم كان هو البيت المجاور لشجرة الليمون. كانت هى العنوان" (ص١٤٠)،

كـان عـبد الخالق لايزال طفلاً صغيرًا، تعلق خياله الباكر بشجرة الليمون وبزهرها. كانت هـى العلامـة الراسخة فى مخيلته، عندما كان أبوه يصحبه قبل الغروب فى نزهة مسائية. أيامها كـان أبوه مشغولاً بإكمال بناء البيت (بيتهم). وبعد أن ينصرف العمال الذين يعملون فى البياض، يغتسـل جيـدًا فـى الحمـام الذى لم يكتمل بعد، ويرتدى جلبابًا أبيض نظيفا، ويصحب ولده عبد الخالق فى جولة بعيدة إلى حقول ممتدة حولهم، حتى يصلوا إلى ساقية قديمة قرب السكة الحديد. ولا يحـدد الـراوى موقـع هـذه الحقـول بالضـبط مـن منزلهم. لكننا إذا تذكرنا وقوع هذا المنزل فى الدقـى، بالقـرب مـن الميـدان، فإنـنا نسـتطيع أن نتخيل مجاورته لمنطقة كوبرى الخشب وفيصل وبـولاق الدكـرور ـ حاليًـا ـ يفصل بينهما خط السكة الحديد، حيث تقع الدقى شرقًا، والمنطقة ما بـين فيصل وبولاق غربًا. حتى الخمسينيات، كان لايزال هناك جزء زراعى من الدقى، وهو الجزء القريب مـن السـكة الحديـد، وكانت البيوت فيه كبيرة ومتباعدة[٦٨]. بينما كانت الناحية الغربية مسـاحة زراعيـة شاسـعة، حـتى مطـلع السبعينيات، حيث هجم عليها ـ بعد ذلك ـ نمط العمران الأسمنـتى العشوائى، والذى ازداد توحشًا فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات، ولايزال هذا النمط يواصل زحفه غرب الجيزة، بامتداد بولاق وكرداسة. وشمالها، بامتداد منطقة الوراق ومركز أوسيم. وجنوبها، بامتداد منطقة المنيب وأبو النمرس.

تبدأ محطة زيارة بيت الأسرة، مع مفتتح الفصل السابع عشر، وتنتهى عند نهاية الفصل الرابع والعشرين؛ أى قبل نهاية الرواية بفصلين صغيرين.

بيـنما يهيئ عبد الخالق نفسه؛ لكى يقصد محطته، يسرد الراوى مشهدًا ارتجاعيًا طويلاً (ص١٠٢ ـ ١٠٥)، يمهـد بـه ـ إيقاعيًا ـ لمشاهد وأحداث هذه المحطة من رحلة البطل. تظهر فى هـذا المشـهد صورة منزلهم الذى تحيطه أرض فراغ، وحقول صغيرة من كل جانب، بينما لم يكن السـور الذى يحيطه قد اكتمل بعد. وفى الناحية الشرقية من هذا البيت، "سكنت عائلة (أم رضا) فـى عشـة مصـنوعة مـن الصـفيح والطـين، مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة؛ شجرة فارهة ضخمة كثيفة الأوراق، صحيحـة، كـثيرة الأزهار والثمر، كانت أم رضا تعيش على بيع ثمرها ( ) تعيش فـى قطعـة الأرض هـذه كأنهـا مـلكة، مالكـة، تحـت شـجرة الليمون الفارشة على مدار السنة، تـتداخل خضـرة الأوراق اللامعـة مع الزهر الأبيض الناصع مع صفرة الليمون المفرحة عندما ينضج عـلى الشجرة. كانت (أم رضا) تصنع، فى قطعة الأرض الفراغ هذه تحت شجرة الليمون، بهجة ونظافة لا تشوبهما شائبة".

فـى هـذا الجـزء مـن التقاطع الماضوى، يعكس الراوى صورة أولية لشجرة الليمون وزهرها وثمـرها، وموقعهـا مـن مـنزل أسـرة عبد الخالق، وعلاقة أم رضا بها. وسوف تتصادم هذه الصورة الحيويـة مـع صـورة شـجرة الليـمون فى الحاضر، عندما يصل (ص ١١١) إلى منزله القديم، وهى الصـورة الـتى يمهـد لهـا الـراوى فـى الـتقاطع نفسـه، فى سياق سرده لصفات رضا، وعلاقة عبد الخالق الحميمة به، والحدث الذى أفقد رضا حياته تحت شجرة الليمون، "عندما عاد فى العصر مـن المدرسـة، كـان كـل شئ قد انتهى   عثر رضا على قطعة حديد كبيرة أحضرها، وأخذ يعالج فكهـا تحـت الشجرة. لم تكـن قطعـة الحديـد سـوى قنبـلة قديمة منسية فى إحدى الخرابات، انفجـرت لكـى تمـزق جسده إلى قـطع"(ص١٠٤ ، ١٠٥). وفى نهـاية التقاطـع، يسـرد الـراوى

هاجس عبد الخالق وأسئلته: "لم يدر كيف انسحبت أم رضا من قطعة الأرض، ولا أين اختفت. ولم يعد يذكر متى ذبلت شجرة الليمون، وفقدت ما كان فوقها وتحتها من بهجة وحياة"(ص ١٠٥).

وفي منتصف الفصل الثامن عشر، عندما وصل عبد الخالق ـ بالفعل ـ إلى منزله القديم، ومنزل عائلة أخيه سعيد الآن، يطل عبد الخالق من النافذة. "ومن هناك، رأى ما تبقى من شجرة الليمون. كانت ذابلة محصورة بين العمارات، لم يكن يظهر منها سوى ساق غليظة قديمة خشنة، وأوراق مصفرة ذابلة سأل وهو لا ينتظر إجابة: هل مازالت شجرة الليمون تطرح؟" (ص١١١). المفارقة أنه كان يسأل أمه الراقدة، المريضة، التي كانت ـ في البدء (انظر ص٢٣ ـ ٢٦) ـ سمينة، بيضاء، تسري في أوصالها الحياة، يافعة كيفوع شجرة الليمون في الماضي، لكن أمه الآن تحتضر. وعندما حاولت إجابته، "مدت رقبتها، وهمهمت بكلام كثير"، فلم يسمع إجابة، ولم يفهم شيئًا، فقد صارت أمه في منطقة البرزخ بين الحياة والموت، مثلما صارت شجرة الليمون الماثلة أمامه الآن عبر النافذة، متحجرة، ذابلة، لا هي حية، ولا هي ميتة.

وفي الفصل الثالث والعشرين، تتصاعد المركزية الرمزية لشجرة الليمون، لتعيد توزيعها على دلالات الرحلة المركبة لعبد الخالق في المكان والزمان، في الماضي والحاضر، وتمثيلها لأسطورة الواقع التاريخي:

"انتزع نفسه من البيت بصعوبة، هاربًا إلى لامكان. وعند الباب الخارجي وجد طارقا ينتظره لكي يسير معه حتى ميدان الدقي.

جاء غريب، وغريب يعود؟.

بحث عن شجرة الليمون، فلم ير سوى أطراف منها بعيدة، تظهر خلف البيت بين العمارات. هل يريد أن يسمع حديثه عن شجرة الليمون، عن زهرها الأبيض المتساقط على الأرض؟ هل يستطيع أن يتحدث معه في ضوضاء الشارع المتزايدة عن سر تلك العلاقة بينه وبين الزهرة البيضاء؟ سيحسب هذا رومانتيكية عرجاء هو يرى أن يتحدث عن الانتخابات، وعن أحداث الصعيد، وعن حركة الطلبة في أسيوط. هذا حقه، وهذا مصيره. أما عبد الخالق، فقد كان يرد عليه وعقله غارق مع زهرة الليمون، أريجها الذي لم يشمه اليوم؛ أريج الماضي، والأرض، والوطن، رائحة رضا، وأم رضا، والعشة الرطبة، والأرض الخضراء. ألن يستطيع أن يدفع عن نفسه أبدًا هذه الخيالات؟" (ص١٣٨ ـ ١٣٩).

ثمة تناقض صارخ بين طارق وعبد الخالق، برغم أن الأول يمثل امتدادًا جيليًا للثاني، حيث تبدو مقولات طارق محسوبة على جيل اليسار الجديد. ويبدو التناقض أكثر وضوحًا في سلسلة الاتهامات التي أطلقها طارق على جيل عمه من اليسار القديم، فهو ـ في تصوره ـ جيل دعائي، زائف، فاشل، لم يحقق شيئًا للوطن وللناس، أكثر عناصره من تجار السياسة. وبرغم وعي عبد الخالق الذي لاحظناه سابقًا في الرواية بمصداقية هذه الاتهامات، فإنه يشعر بانكسار شديد، وبانغلاق الدائرة على إيقاع حزين، إنْ بسبب منطق التعميم الذي يتحدث به طارق (هل لاسم طارق دلالة على الطرق، والضرب، والعنف الرمزي، أم له دلالة ـ إذا انتبها إلى منطوقه الشفاهي في العامية القاهرية ـ على التشكل "الطارئ"، العابر، غير الأصيل؟) أو بسبب إحساس عبد الخالق بانتهاء الحياة إلى لا شيء، برغم تضحياته، ورغم ضريبة السجن والاعتقال التي دفعها؛ بسبب إيمانه بالمبادئ التي كان يحلم بتحققها في الوطن، وبين الناس.

يبدو جيل طارق عمليًا، وأكثر واقعية، حيث يعتمد أسسًا علمية ومنطقية مباشرة في حركته، ونظرته إلى العالم، وتحليله للواقع. ومن ثم، فهو يتنصل من الحس الرومانسي الذي كان يحكم نظرة جيل عمه إلى العالم. ويرى عبد الخالق أن هذا حقه ومصيره، لكن عبد الخالق لم يزل متمسكا بالقبض على جمرة أسطورته التي ترمز إليها شجرة الليمون، والتي تكثف منظومة علاقاته

بالماضى الذى تساقطت فيه الأحلام، كتساقط زهر الليمون على الأرض، وهو نفسه الماضى اليافع الجميل، كيفوع شجرة الليمون وبهاء منظرها فى الماضى، علاقاته بالحاضر المتحول إلى زمن الانفتاح وقيمه الاستهلاكية، المتشاكل مع حاضر الشجرة المخنوقة بين العمارات الجديدة. اكتمال ذبولها وانقطاعها عن الإثمار، كاكتمال شيخوخته، وانقطاعه عن الحلم من جديد، كذلك علاقة المشابهة بين حاضر الشجرة وماضيها من جانب، وحاضر الأم المريضة وماضيها الحيوى من جانب آخر، وعلاقة الشجرة بمشروع المنزل الذى بدأه أبوه الذى رحل ولم يكمله لدور ثان، وهو مشروع يوازى وعود الثورة فى العدل والحرية، والتى لم تكتمل بالتحقق والإنجاز، بعد موتٍ عبد الناصر. علاقتها برحلة عبد الخالق التى بدأت بـ "زهر الليمون" - العنوان، لتنتهى عند شجرة الليمون - الرمز المركب. ولعل السارد كان واعيًا باصطفاء صورة شاعرية كثيفة لشجرة الليمون وزهرها، فى نهاية رحلة عبد الخالق، وقبل ختام الرواية بصفحات قليلة، ليردها إلى شاعرية العنوان، وإلى كثافته الرمزية، كرد العجز على الصدر فى الشعر العربى القديم:

"أريجها صافٍ يسافر فوق الحقول. قال له أبوه: بعد أن ينتهى عمَّال البياض، سنشرع فى زراعة الحديقة. هل يجب أن تعمل معى فى إصلاح الأرض والزرع؟ كان غارقًا فى حلم نبيل، لوحت الشمس وجهه، وحطت على جبينه سعادة التحقيق والبناء.

سأله: هل ستزرع لنا شجرة الليمون؟

داعب رأسه قائلاً: تكفينا ليمونة أم رضا.

أمضيا النزهة يتحدثان عن أنواع الأشجار والزهور، وعن المقاعد الخشبية التى سيقيمونها فى الحديقة. اشترى أبوه كرنبة كبيرة من فلاح فى الحقل. وقبل أن تغرب الشمس الحمراء فى الأفق، استدارا عائدين يخترقان الحقول، وجهتهما البيت وشجرة الليمون. عندما اقتربا من عشة أم رضا، قامت المرأة من أمام النار التى أوقدتها، وحملت لهما حبات ليمون خضراء نضرة زكية الرائحة. كانت الأرض أمامها مفروشة بزهر الليمون المتساقط، أبيض، أصفر القلب، مهدر، وهى تدوس عليها بأقدامها الحافية الكبيرة. أما على الأغصان، فكانت الأزهار قوية بيضاء، كأنها تاج فوق الحقول"(ص١٤٠ - ١٤٢).

إنها موطن طفولته وألقه، ومخزن أحلامه وأشواقه، وكعبة طوافه وارتحاله. وهو - برغم كل شئ - لايزال قادرًا على التمنِّى، والتعلق بأسطورته فى الوطن. وقد نطق عبد الخالق بأمانيه كثيرًا فى هذه الرواية، غير أن ضجيج التحولات كان يخنق صوته، ويخنق أحلامه، مثلما تخنق البنايات الأسمنتية شجرة الليمون. لكن حسبه أنه لايزال يهجس بأحلامه (أحلامنا) فى العدل فوق هذه الأرض. تلك هى الرسالة القارة فى "زهر الليمون"، وإن لم تكن باديةً بوضوح.

الهوامش:

* علاء الديب، **زهر الليمون**، مختارات فصول، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. وقد فضل الباحث الإحالة إلى أرقام صفحات الرواية، داخل المتن، لكثرة الإحالات، ولتيسيرها.

١- راجع:

أ - سيد البحراوى، **العروض وإيقاع الشعر العربى**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

ب - البحراوى، **الإيقاع فى شعر السياب**، دار نوارة للترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٩٦.

ج - البحراوى، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، دار المعارف، القاهرة ١٩٩١.

د- البحراوى ، **فى البحث عن لؤلؤة المستحيل**، بيروت، ١٩٨٨.

٢- أورين أدمان، **الفنون والإنسان**، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص١١٩.

٣- محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، جامعة تكريت (العراق)، بدون تاريخ، ص٢، ٣.

٤- محمد فكرى الجزار، **العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبى**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦٩.

٥- راجع:

أ ـ بول شاؤول، علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية، إيقاعات (القاهرة)، الكتاب الأول، إبريل ١٩٩٣، ص ص ٢٥٦ ـ ٢٦٧.
ب ـ محمد السرغيني، إيقاعية الشعر العربي، مجلة العلوم الإنسانية (المنامة)، العدد١، شتاء ١٩٩٨، ص ٢٧٧.
ج ـ محمد عياشى، نظرية إيقاع الشعر العربى، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.
د ـ مجدى وهبه، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٣، ص ٧١.
٦ ـ ستانسلاس جويار، نظرية جديدة فى العروض، ترجمة: منجى الكعبى، تقديم: عبد الحميد الدواخلى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٩.
٧ـ راجع:
أ ـ أمينة رشيد، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
ب ـ رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخى، فصول (القاهرة)، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣.
ج ـ أحمد الزغبى، فى الإيقاع الروائى، نحو منهج جديد فى دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان، ١٩٩٦.
٨ـ راجع:
أ ـ البحراوى، الإيقاع فى شعر السياب، مرجع سبق ذكره، ص٩.
ب ـ محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧، ص٤٣٥.
ج ـ شكرى الطوانسى، مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩.
د ـ كامل محمود الصياد، موسيقى الشعر عند شعراء المهجر، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية الآداب، فرع بنى سويف، ١٩٩٧، ص٢٢٩.
٩ـ نقلاً عن: البحراوى، الإيقاع فى شعر السياب، مرجع سبق ذكره، ص١٢ـ١٣.
١٠ ـ مجموعة نقاد، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: خيرى دومه، مراجعة: سيد البحراوى، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٢ ـ ١٣.
١١ـ رشيد، المفارقة الروائية ... ، مرجع سبق ذكره، ص١٧١.
١٢ـ راجع: نازك إبراهيم عبد الفتاح، النغمة والتنغيم فى مجال الفونولوجيا فوق الجزئية (السوبراسيجمنتية) فى العربية والعبرية، مجلة كلية الآداب (جامعة القاهرة)، العدد ٥٨، مارس ١٩٩٣.
١٣ـ الجزار، مرجع سبق ذكره، ص١٨.
١٤ـ محمد صالح الضالع، قضايا أساسية فى ظاهرة التنغيم فى اللغة العربية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (جامعة الكويت)، العدد السابع والستون، السنة السابعة عشرة، صيف ١٩٩٩، ص ص ٩ ـ ٣٠.
١٥ـ الجزار، الخطاب الشعرى عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، ١٩٩٨، ص١٧.
١٦ـ رشيد، المفارقة اللغوية ... ، مرجع سبق ذكره، ص١٧١.
١٧ـ نعتمد ـ إجمالاً ـ على منهجية "محتوى الشكل" التى طرحها الدكتور سيد البحراوى. وقد سبق للباحث أن شارك ـ مع زملائه ـ فى تطبيقها على الرواية إبَّان مرحلة الليسانس (قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٤). ونسعى ـ مستقبلاً ـ إلى الإفادة منها، وتطويرها، فى دراسة موضوع السيرة الشعبية.
انظر المراجع الأساسية لموضوع محتوى الشكل، فى:
أ ـ البحراوى: محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١ـ النصوص المصرية الأولى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
ب ـ البحراوى، الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ١٩٩٩.
جـ ـ البحراوى، المدخل الاجتماعى للأدب: من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعى الشامل، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠١.
١٨ـ رشيد، تشظى الزمن ... ، مرجع سبق ذكره، ص١١.
١٩ـ راجع:
أ ـ رشيد، المرجع نفسه.
ب ـ عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد، عالم المعرفة (الكويت)، العدد ٢٤٠، ديسمبر ـ كانون الأول، ١٩٩٨، ص ص ١٩٩ ـ ٢٣٥.
٢٠ـ رشيد، تشظى الزمن ... ، مرجع سبق ذكره، ص٣٦.
٢١ـ البحراوى، الحداثة التابعة...، مرجع سبق ذكره، ص ص ١٧٣ ـ ١٨١.
٢٢ـ جابر عصفور، مفتتح، فصول (القاهرة)، شتاء ١٩٩٣، ص ص ٥ ـ ٩.

٢٣- عبد الله بوطيب، إشكاليات الزمن فى النص السردى، **فصول** (القاهرة)، صيف ١٩٩٣، ص١٢٩.
٢٤- محمود أمين العالم، **ثلاثية الرفض والهزيمة، قراءة فى ثلاث روايات لصنع الله إبراهيم**، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٥- راجع قصة "الحصان الأجوف"، فى : علاء الديب ، **زهر الليمون وقصص أخرى** ، ط١ ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ١٠٣ .
٢٦- المرجع نفسه ، ص ١٢٢ .
٢٧- نفسه، ص١٢٢.
٢٨- علاء الديب، **أحلام وردية**، روايات الهلال، العدد ٦٣٧، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣١.
٢٩- لمزيد من التفاصيل حول هذا المعتقد الشعبى، راجع: نبيلة إبراهيم، اليمين والشمال فى التراث العربى، **التراث الشعبى** (بغداد)، العدد الثالث، السنة الثامنة، ١٩٧٧، ص ص ٧-١٢.
٣٠- البحراوى، محتوى الشكل. ، مرجع سبق ذكره، ص٢٥.
٣١- راجع: البحراوى، التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث، **أدب ونقد** (القاهرة)، أبريل ١٩٩٤.
٣٢- البحراوى، محتوى الشكل ، مرجع سبق ذكره، ص٥٣. وراجع أيضًا: البحراوى، **البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣، ص١١٤ - ١١٥.
٣٣- عبد الإله بلقزيز، **العولمة والممانعة، دراسات فى المسألة الثقافية**، منشورات رمسيس، الرباط، ١٩٩٩، ص ٥١.
٣٤- انظر الوصف نفسه للمقهى، فى: علاء الديب، **وقفة قبل المنحدر**، المركز المصرى العربى، القاهرة، ١٩٩٥، ص٣٨.
٣٥- غادة نبيل، الذاكرة - الصوت الحزين فى "مدن غير مرئية"، **فصول** (القاهرة)، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣، ص١١٠.
٣٦- راجع للروائى جمال الغيطانى: "**شطح المدينة**". وللروائى صنع الله إبراهيم، روايتيه: "**تلك الرائحة**"، و"**نجمة أغسطس**".
٣٧- بى . غريمال، الإنسان والأسطورة، ت: فاضل السعدونى، **الثقافة الأجنبية** (بغداد)، السنة ١١، العدد٢، ١٩٩١، ص٣٩.
٣٨- نبيلة إبراهيم: الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى، **ألف** (القاهرة)، العدد الثانى عشر، ١٩٩٢، ١٢٣.
٣٩- غريمال : مرجع سبق ذكره، ص٤٠.
٤٠- لمراجعة طرائق توظيف المفردات الأسطورية سرديًا، انظر على سبيل المثال:
أ - فرج ياسين، **توظيف الأسطورة فى القصة العراقية الحديثة**، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠.
ب - بول . ب . ديكسون، **الأسطورة والحداثة، حول رواية: دون كاز مورّو**، ترجمة: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
٤١ - يُمثل "الغول" مفردة راسخة فى المعتقدات الشعبية، يدور حولها عدد كبير من الحكايات الشعبية، وغيرها من فنون الأدب الشعبى. و"الغول" نوع من الجن، مضمَّن فى معظم الأساطير العربية القديمة ، وهو الجن الذى يتلون فى ضروب من الصور والثياب، ويأتى ذكرًا أو أنثى، والأكثر يأتى فى صورة أنثى، كما نلاحظ فى المعتقد الشعبى المصرى. وتتغول أى تتلون وتتشكل بصور شتى، أو لأنها تغتال. راجع:
أ- أحمد الحوفى، **الحياة العربية من الشعر الجاهلى**، نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص٤٦٣.
ب - محمد عجينة، **موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالالتها**، دار الفارابى، بيروت، ط١، ١٩٩٤، الجزء الثانى، ص١٣ وما بعدها.
٤٢- علاء الديب، أحلام وردية، سبق ذكره، ص٤٩.
٤٣- بلقزيز، مرجع سبق ذكره، ص٦٦.
٤٤- البحراوى، الحداثة التابعة ، مرجع سبق ذكره، ص٦٤ - ٦٦.
٤٥- بلقزيز، مرجع سبق ذكره، ص٦٦.
٤٦- البحراوى، زهر الليمون أسطورة واقعية، إبداع (القاهرة)، فبراير ١٩٨٧.
٤٧- علاء الديب، وقفة قبل المنحدر، .مرجع سبق ذكره.
٤٨- رشيد، ارتباك الذات الباحثة عن الحداثة، ما بعدها وما قبلها، **قضايا فكرية** (القاهرة)، الكتاب رقم ١٩ - ٢٠، أكتوبر ١٩٩٩، ص٢٣١ - ٢٣٢.
٤٩- علاء الديب، أحلام وردية، سبق ذكره، ص١٤٠.
٥٠ - نفسه، ص٧٢.
٥١ - عبيد، مرجع سبق ذكره، ص٣.
٥٢ - الجزار، العنوان ... ، مرجع سبق ذكره، ص ١٥.

٥٣- راجع: جميل حمداوى، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر (الكويت)، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/ مارس، ١٩٩٧، ص ص٧٩ - ١١٢.

٥٤ - راجع الفصول التطبيقية فى: البحراوى، محتوى الشكل ، مرجع سبق ذكره.

٥٥ - الجزار، العنوان ... ، مرجع سبق ذكره، ص ٢١.

٥٦ - نقلاً عن : السابق، ص٥٤.

٥٧ - نقلاً عن: السابق، ص٥٤.

٥٨ - زهر الروض: إحدى شخصيات السيرة الهلالية، وهى جنية، أو ساحرة، تزوج منها "مخيمر" ؛ أحد أبناء أبى زيد. وكان مخيمر يحرمها، ولا يقبل مضاجعتها. وتأتى حكايتها فى سياق البحث عن أبى زيد وأولاده (رزق وشبل وشبلان)، و"حسن ابن سرحان"، إثر اختفائهم، عقب خوضهم لإحدى الحروب، حيث كشفت "زهر الروض" - لكونها ساحرة - عن مكانهم فى سجن شخص يُدعى "حمّاد الأندلسى"، بعد أن تعهد لها كبار الهلايل بوصل مخيمر لها.

رواية : حسنى جاد على هيكل، ٧٥ سنة، يقيم بقرية النخيلة، مركز أبو تيج، محافظة أسيوط.

جمعها الباحث فى إبريل ٢٠٠١.

٥٩ - المصدر نفسه.

٦٠ - علاء الديب، أحلام وردية، سبق ذكره، ص٥.

٦١ - نفسه ، ص٧.

٦٢ - نفسه ، ص٣٥.

٦٣ - نفسه ، ص٤١.

٦٤- نفسه ، ص٤٠ - ٤١.

٦٥ - نفسه ، ص ٨٦ - ٨٧.

٦٦ - نفسه ، ص٩١ - ٩٢.

٦٧ - نفسه ، ص١٣٠.

٦٨- علاء الديب، وقفة قبل المنحدر، سبق ذكره، ص٣٧.

من المحاور القادمة :

- الثقافة الشعبية والحداثة .
- الثقافة وثورة يوليو .
- ثقافة الصورة .
- النظرية الأدبية : إلى أين؟

المتابعات والدوريات

متابعات: في شاعرية المكان:

المدينة فى الأدب والسينما

سلمى مبارك

مؤتمر "قضايا الأنواع الأدبية"

فاتن أحمد حسين

كتب: الخروج من العتمة النصية

"نقد المسكوت عنه" ، تأليف: أمينة غصن

عرض : شعبان يوسف

"المقدس والجميل" ، تأليف: حسن طلب

عرض: محمود أبو عيشة

تاريخ الوطن المتحول من الجماعة إلى الفرد

"رؤية جيل"

عرض: صبحى موسى

دوريات: دوريات فرنسية: كاميليا صبحى

دوريات بريطانية: ماهر شفيق فريد

دوريات عربية: محمود نسيم

رسائل: أثر العلاقات النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية

عند محمد عفيفى مطر

محمد سعد شحاته

دراسة لغوية اجتماعية لرواية

صبى من حى الشعبة لعزوز بجاج

بين ازدواجية الهوية وازدواجية الأسلوب

رانيا عادل

فى شاعرية المكان:
المدينة فى الأدب والسينما

سلمى مبارك

بين المدينة وساكنها لغة مشتركة: لغة الشوارع وضجيجها، لغة المقاهى وأجوائها، لغة الاستهلاك والزحام. هذه هى شروط المكان التى تحكم إنسان المدينة فى تحركاته: ذهابه إلى العمل أو للتنزه، اجتياحه الثورى الغاضب لها ، أو بحثه عن ملجأ فى خباياها. إن التعريف التقليدى للمكان يرتكز على العناصر الموضوعية كجغرافيته، هندسته، ضيقه أو اتساعه، إمكاناته الوظيفية... كل تلك المداخل ترتبط بالمكان بوصفه موضوعا منفصلا عن الذات الإنسانية وتفتقر إلى جانب ذاتى أساسى، هو خبرة الإنسان اليومية به، الخبرة المعيشة وتجربته الخيالية فيه.

كثيرا ما تتشابه الأماكن السابقة فى وظائفها وشكلها العام ،كالمقهى الشعبى مثلا والمقهى الحديث الذى يرتاده شباب الأحياء الغنية، أو المقهى على الطراز الغربى (الكوفى شوب). تقدم هذه الأماكن خدمة متشابهة لمرتاديها، لكن لكل منها عالم خاص يتشكل من تركيب التفاصيل بها، ذلك التركيب الذى يفرض على كل منها عالما من الصور موازيا لعالم الواقع. فتداخل الأصوات وكثافة دخان السجائر، قرقعة الأطباق والأكواب ودرجة الإضاءة، نوعية الموسيقى المنبعثة وتقارب المناضد أو تباعدها، إمكانية تجاذب أطراف الحوار مع الآخر، حتى نوعية الحديث، ما يمكن قوله، وما يفضل كتمانه، ما نفكر فيه فى لحظات الصمت أو ما نحلم به، كلها تشكل المكان فى خيالنا فيصبح فى وعينا به قدر كبير من الذاتية: نحبه، أو نكرهه، نشعر فيه بالراحة أو التوتر، نأتى إليه لتناول مشروب سريع أو لمقابلة صديق قديم، أو لمطالعة الجرائد، أو للتفرغ لكتابة إبداعية... إن تعريف المكان هو فى النهاية تلخيص لكافة تلك العناصر التى تكسبه روحه ووجوده فى الخبرة الإنسانية.

والمدينة بالنسبة لقاطنها مكان يومى بالأساس، وهى بذلك تكاد تكون معارضة للخيال. فاليومى ـ باعتياديته وتكراره الممل ـ يتنافى مع تفرد التجربة الخيالية. ونستطيع القول إن الفن وحده هو القادر على تحويل المكان اليومى إلى مكان شاعرى سواء أكان فى مخيلة المبدع أو المتلقى. الرؤية الفنية تستطيع عبور طبقة الغبار والصدأ التى تغشى اليومى، فتحيل العادى مدهشا، والباهت ناطقا، والقبح جماليا، والمسطح عميقا، داعيا للتأمل؛ فيعبر السرد الفنى ـ أدبيا كان أو سينمائيا ـ مناطق عدة من الخيال المتنوع؛ خالقا عوالم تتسم بالواقعية أو الفانتازيا، التاريخية أو الاعتيادية اليومية.. وفى كل تلك الأحوال يقود السرد المتلقى إلى تشييد مكان متخيل يتكون من تفاصيل وإيحاءات الكلمة المكتوبة أو الصورة المتحركة.

والمكان اليومى هو هذا المكان الذى يتطرق إليه السرد مخاطبا تجربة القارئ أو المتفرج وخبرته بالمكان المعيش، معتمدا على تلك الخبرة بشكل من الأشكال كقاعدة لخلق حساسية مشتركة بين الشخصية الفنية والمتلقى. المكان اليومى ترتاده الشخصية فى ذهابها وإيابها الدورى، الشارع الذى تقطنه، الدكان الذى تعبر من أمامه، المقهى الذى تمضى به بعض الوقت، عتبة المنزل التى تخطوها، الدرجات التى تفضى إلى المسكن، الممر الذى يقود إلى حجرات البيت، باب الغرفة الذى يقفل أو يترك مواربا...

وقد فضلت السينما المصرية على مدار عقود طوال التصوير فى أماكن مغلقة ذات صبغة بورجوازية. فالمكان اليومى هو القصر أو الفيلا الفاخرة ذات البهو الواسع والسلم الداخلى العريض، الصالونات الثرية وحجرات النوم التى تطل على الحديقة الخاصة ... أما المكان الخارجى فهو الشارع العريض الذى يخترق الضواحى الهادئة، النادى الاجتماعى أو الملهى الليلي... لكن هذا المكان ذا الطبيعة الخاصة ما لبث أن تغير شيئا فشيئا وفرض المكان الشعبى نفسه على الشاشة بحاراته وشوارعه الضيقة، منازله القديمة المتلاصقة وأبطاله المكافحين ("الأستاذة فاطمة"، "شارع

الحب"...). هذا المكان اليومى أضحى من وجهة نظر السينمائى والجمهور أكثر صدقا وأكثر واقعية من المكان السابق وارتبط بشكل لصيق بقيمة الأصالة الغائبة عن المكان الثرى السابق. وارتبطت قيمة الأصالة هذه بمفهوم الوطنية بشكل واسع وبالقيم الجماعية التضامنية والمشاعر الإنسانية التى تثريه. لكن هذا المكان ما لبث أن تحول هو الآخر وأدت الانقلابات الاقتصادية والاجتماعية التى عاشتها مصر منذ أواخر السبعينات إلى تغير شكل المكان اليومى. فالحوارى الضيقة التى تحتضن المشاعر الإنسانية تحولت إلى حوارى قذرة ممتلئة ببرك مياه الصرف ("الأفوكاتو" ، "جنة الشياطين"...)، والبيوت القديمة التى تحمل روح التاريخ وقيم الجماعة أصبحت منازل متهالكة يسعى قاطنوها إلى بيعها أو هدمها لبناء العمارات الجديدة (" الكيت كات"). أما الشوارع الصغيرة التى يعرف سكانها بعضهم بعضا، فحلت محلها شوارع المدينة الكبيرة التى تمرق فيها السيارات مسرعة، حيث الكل مارة غرباء وحيث تتوه الشخصية فى جموع متلاطمة وعدوانية ذات مصالح متباينة (شوارع "سواق الأتوبيس"، "الحريف"، "سارق الفرح"...) فى هذا المكان اليومى الجديد لم تعد قيمة الأصالة معبرة عن واقع ملموس تتمسك به الشخصيات، وأصبح الهم اليومى لها هو ترتيب المتطلبات الأولية للحياة، فى ظل ألم وجودى يتعدى المستوى الأول للمعاناة، فيضفى مسحة من الكآبة على شخصيات تعانى من مشاكل ذات أسباب أكبر من مستوى إدراكها (شخصيات "ليه يا بنفسج").

أما على المستوى الأدبى فقد اتخذ المكان اليومى أشكالا متعددة. وإذا كان تاريخ الرواية المصرية أكبر من إمكانية اختزاله فى بضعة سطور، فإننا نكتفى فى هذا المقام بالوقوف سريعا عند المكان اليومى فى الرواية الواقعية وبعض نماذج الرواية الجديدة.

إن المكان اليومى فى الرواية الواقعية مكان شعبى بالدرجة الأولى ويكفينا فقط التوقف عند عناوين لبعض من نماذج تلك الرواية، كى ندرك مدى العلاقة التى تربط الواقعية بالمكان، مدينة كان أم شارعا أم حيا : القاهرة الجديدة، زقاق المدق ،الأرض، خان الخليلى، الشوارع الخلفية، قصر الشوق... فى هذه الروايات يتكون المكان من مجموع تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات ويحتل الوصف الدقيق المسهب للمكان الداخلى والخارجى، الذى تنتقل فيه الشخصيات جزءا كبيرا من مساحة الرواية؛ مقدما للقارىء صورة مكتملة للحياة فى زمان ومكان ما. والواقعية تعتمد على تصوير الشيء اليومى المعتاد، بشكل يثير إعجاب القارئ بقدرة الكتابة على المحاكاة وعلى خلق عالم مواز ومشابه لعالم التجربة الحياتية، الذى يعيش القارئ تفاصيله بشكل يومى وبدهى. ومن هنا كان الأساس فى خلق المكان اليومى فى الرواية الواقعية هو الاعتماد على خلق الإيهام بالواقع.

أما الرواية الجديدة التى تنطلق من قاعدة فلسفية مختلفة، فلا ترى فى القارئ ذلك المتلقى الذى يجب أن تقوده إلى الحقيقة من خلال تصوير عالم من المعانى سابقة التجهيز؛ فالواقع أصبح غير مفهوم ولم تعد رؤية العالم واضحة وبالتالى أصبح التعبير عنه إشكاليا. ومن هنا لم تعد المحاكاة هى حجر الأساس فى عملية الإبداع الأدبى، بل على العكس أصبح صدم المتلقى وتكسير عادات القراءة الخاصة به هى القاعدة. وتبدل المكان اليومى تبعا لذلك؛ فالحى لم يعد المكان الذى تتجاور فيه المنازل وتتخذ فيه الشخصية مسارات معروفة وسط جيرانها ومعارفها من السكان وأصحاب الحوانيت. ويجدر بنا أن نقرأ هذا المقطع من رواية "خان الخليلى" لنجيب محفوظ كى نقارنها بمقطع آخر من رواية "رائحة البرتقال" لمحمود الوردانى ونستشعر الفرق فى تصوير المكان.

فى السطور التالية يعود أحمد عاكف من عمله إلى منزله الجديد فى حى خان الخليلى:

" ثانى عطفة إلى اليمين.. حسنا ها هى ذى.. وهاهو ثالث باب إلى اليسار، العمارة رقم" ٧". وتريث قليلا ليلقى نظرة على ما حوله. كان الشارع طويلا فى ضيق، تقوم على جانبيه عمارات مربعة القوائم تصل بينها ممرات جانبية تقطع الشارع الأصلى، وتزحم

جوانب الممرات والشارع نفسه بالحوانيت؛ فحانوت ساعاتي وخطاط وآخر للشاي ورابع للسجاد وخامس رفاء وسادس للتحف وسابع وثامن إلخ إلخ."

يتميز تصوير المكان هنا بالوضوح الشديد، فالوصف المفصل للطريق إلى المنزل واستخدام أسلوب الاشارة للتوضيح في "ها هو" و"ها هي ذي"، أيضا السيمترية في تصوير العمارات المتلاصقة، المربعة والمتشابهة ثم استخدام أسلوب التعداد: رابع وخامس... كلها تقنيات تأخذ بيد القارئ شيئا فشيئا حتى تصل به إلى بر الأمان، حيث الصورة الهندسية المكتملة، الواضحة والمعبرة عن شكل عقلاني للعلاقة بين الشخصية والمكان. إن وضوح صورة المكان يشكل أحد العناصر التي تساهم في تحويل الخبرة المكانية التي تقدمها الرواية من خبرة حياتية اعتيادية إلى خبرة شاعرية جمالية. فبمنطق السرد الواقعي، يرتبط وصف المكان بالموقع الذي يحتله هذا الوصف بالنسبة للحدث: فالبطل في الرواية قد انتقل مؤخرا للسكنى في الحي الجديد ويشكل ذلك مناسبة لوصف المكان الذي يستكشفه القارئ مع البطل. ومن هنا تتزامن عدة بدايات : بداية الرواية مع بداية الحدث مع بداية تصوير المكان الذي سوف تدور فيه الأحداث. وفكرة البداية في حد ذاتها مطمئنة بالنسبة للقارئ؛ لأنها تستلزم تطورا ونموا ونهاية.

ولنقرأ الآن المقطع التالي من رواية محمود الورداني:

" واصلت سيري متلفتا حولي إلى العمارات الزجاجية العالية، وقد مالت إلى الشارع تسحقه. وقلت، ما دمت لا أعرف اسما لهذا الشارع، فلأسمه شارع العمارات الزجاجية، أو شارع العمارات الزجاجية العالية، أو ... المهم أن أتدبر أمري وأرقب ما أصطدم به من شوارع وأحاول التمييز بينها."

أول ما نتوقف عنده في وصف المكان هنا هو الموقع من الحدث؛ إننا بإزاء شخصية قد ضلت طريقها أو على الأقل لا تعرف موقعها من المكان الذي تسير به. ولا يعرف القارئ هدف الشخصية من السير الذي يبدو بدون هدى في شوارع المدينة. إذا فنحن في موقف لا نستطيع فيه تبين البدايات أو التنبؤ بالحدث ، ويصيب ذلك القارئ بنوع من القلق الذي يظل يصاحبه طوال زمن القراءة. ثانيا إن رؤية المكان التي تقدمها تلك السطور هي رؤية شبه كابوسية لشارع بدون اسم، ذي عمارت زجاجية، تلك المادة الملساء، الخالية من الحياة والتي لايترك عليها الزمن أي أثر؛ ثم إن هذه العمارت تميل لتسحق الشارع والمشاة وكأننا في لوحة من لوحات فان جوخ. إن الشارع، هذا المكان اليومي والبدهي في اعتياديته، يصبح هنا مكانا غريبا يتناقض مع خبرة القارئ به كمكان يومي محايد. وتشكل هذه الغرابة حجر الزاوية في خلق جمالياته الشاعرية.

والمكان اليومي ـ كما سبق وذكرنا ـ خارجي وداخلي، وإذا كان المكان الخارجي مرتبطا بالعام الجماعي فإن الداخلي يرتبط أكثر بالخاص . وإذا كانت تجربة الشارع تشكل محور المكان اليومي الخارجي، فان المكان اليومي الداخلي يتحقق داخل البيوت وتحت الأسقف. إن الشرط الأول من شروط تواجد الشخصية الفنية في المكان الداخلي هو الإحساس بالخصوصية. والخصوصية مرتبطة بالعزلة بشكل ما، أي بتواجد الشخصية داخل مكان مغلق، تلعب فيه عناصر مكانية مثل الباب والنافذة دورا حيويا. والمكان اليومي التقليدي الذي تناوله الأدب وتناولته السينما باستفاضة هو غرفة النوم. والأمثلة في هذا المجال لا تعد ولا تحصى، ولكن ما يهمنا بهذا الصدد هو نوعية العلاقة التي تنشأ داخله. فتواجد الشخصية داخل غرفتها الخاصة وحيدة يمثل نوعا من "الخصوصية"، أما تواجدها مع شخصية أخرى فينشأ عنه نوع من "الحميمية المشتركة". ولنقرأ هذا المقطع من رواية "مالك الحزين" والتي يصف فيها الراوي دخول العم عمران إلى حجرته:

"كانت حجرته الخشبية في مؤخرة السطح الصغير العالي، والمرحاض الضيق المسقوف... مد يده وفتح باب الحجرة الخشبية وأشعل النور، وأغلق الباب جيدا، كانت اللمبة الكهربائية معلقة في سلك رفيع مجدول يتدلى من السقف ... واتجه إلى الباب وأحكم إغلاقه

مـرة أخرى... وفتح النافذة الخلفية التى تطل على الوسعاية ومال ورأى الضوء أمام دكان جابر الـبقال دون أن يـرى شيئا آخر. وعندما سمع صوت الولد فاروق يصيح من هناك تراجع وأغلق النافذة."ص٩٥.

يصبح هـنا فعـل الإغـلاق المـتكرر، بالإضـافة إلى ضـيق المكـان وصـغر حجمـه، مدخلا إلى الخصوصـية والحمـيمية اللـتين تمثـلهما الحجـرة؛ فاسـتعمال صـفات مثل الضيق– المسقوف - الصغير– العالى، يساهم فى رسم صورة هى أشبه بالرحم حيث الوحدة والعزلة المستأنسة بالالتصاق بالمكان.

أمـا المكان اليومى المختلف الذى ظهر مع الكتابة الروائية الجديدة ولم تجرأ السينما على الاقـتراب مـنـه (فـيما عـدا مؤخـرا فـى سابقة تعتبر الأولى من نوعها فى السينما المصرية فى فيلم "أسرار البنات" لمجدى أحمد على) هو دورة المياه أو "الحمام"؛ فمنذ رواية صنع الله ابراهيم "تلك الـرائحة"، اقـتحم هـذا المكـان العـالم الروائى، بالرغم من أو بسبب الصدمة التى يسببها للقارئ. ولنقرأ ـ هنا ـ تلك السطور من رواية " مالك الحزين" لإبراهيم أصلان.

"ودخـلت فاطمـة مـن باب الشقة ووجدت أمها تجلس مع أم روايح أمام المرحاض المغلق فقـالت: "مسـاء الخـير" وخلعت الحذاء والجونلة ودخلت إلى المرحاض وعرت نفسها وجلست تـبول أمـام السيدتين دون أن تغـلق الـباب ثـم انفجـرت ضـاحكة وهـى تتطلع أمامها وتقول: "بتبصى على إيه يا مرة إنت وهى؟"

فـى هـذا المكـان الخـاص والشخصـى جدا تنتفى فكرة الخصوصية، وهو ما يسبب الصدمة لـلقارئ؛ فالـراوى لا يكتفى بإشراكه للقارئ مع فاطمة وهى تقضى حاجتها داخل المرحاض، إنما هـو يشرك شخصيتين أخريتين فى المشاهدة، فالصدمة إذا مزدوجة لانتفاء الخصوصية مرتين، بل ثـلاث، بعـدد مشـاهدى فعل التبول. أما فى فيلم "أسرار البنات" فنحن ندخل الحمام مع البطلة المـراهقة الـتى تحكـم إغلاق الباب على نفسها فترى أول مشهد من نوعه فى السينما المصرية فتاة صـغيرة تضـع طفلا على أرضية دورة المياه، بينما ينام أهلها فى غرفهم لايدرون شيئا مما يحدث. ويكون وجود المتفرج بناظريه داخل هذا المكان اليومى - الذى يتحول فجأة إلى مكان صادم يختلط فيـه الإثـم بالـبراءة – بمـثابة هتك لقدسية ما. وشعور المتفرج بالصدمة يحول الجماليات الواقعية التى ترتبط بيومية المكان واعتياديته المفترضة إلى جماليات صادمة بالنسبة للقارئ.

وفى فيلم "الكيت كات" المأخوذ عن رواية ابراهيم أصلان، تدور أحداث مشهدين من أشهر المشـاهد فـى السـينما المصـرية. المشـهد الأول هو الذى يقبض فيه الشيخ حسنى على الهرم داخل حمـام الأسـطى حسـن والمشـهد الثانى هو المشهد الذى تفشل فيه فاطمة فى الانفراد بنفسها حتى داخـل دورة الميـاه. وإذا كـانت الخصـوصية تـنـتفى ـ أيضـا ـ فـى المشـهدين إلا أن انتفاءها ليس مصـاحبا بصدمة للمتفرج؛ حيث تغلف الكوميديا المشهد الأول، بينما يتميز المشهد الثانى بصبغه درامية تميل إلى الواقعية : فالبحث عن الخصوصية فى هذا المكان الفقير يصبح نوعا من الرفاهية فى ظل تواجد جماعى ترزح الشخصية تحت وطأته ولا يترك لها متنفسا.

وفـى الواقـع أن ثنائية المكان الداخلى والخارجى تكاد تكون خاصية من خصائص المدينة كمكـان فـنى تخيلي. ولكننا نلاحظ أن الحد الفاصل بين الداخلى والخارجى يميل إلى الاضطراب كـلما اقتربـنا مـن المكـان الشعبى الذى تعوم فيه الخصوصية؛ نتيجة لانفتاح العلاقات الاجتماعية بعضـها عـلى البعض. ففـى "روايـة وقـائع حارة الزعفرانى" يحدثنا الراوى عن الست بثينة التى كـانت أول من أدخل الراديو إلى الحارة. فهذا الجهاز المخصص للاستخدام المنزلى فى حالة الست بثيـنة كـانت " **تضـعه عـلى حافة النافذة المطلة على الحارة**" أثناء حفلات أم كلثوم كى يصغى الرجال والنساء. يقول الراوى :

" لا تنسى الحارة أيضا أنها أول من أدخلت البوتاجاز. يوم أحضرته زفه الأطفال، وقفت أمام البيت تشرح للنساء مزاياه وطريقة تشغيله، وعندما يحين ميعاد تغيير الأنبوبة تزعق من النافذة منادية أحد الأولاد ليستعجل الرجل، أثناء تبادلها الحديث مع إحدى جاراتها يعلو صوتها فجأة، " صينية البطاطس في الفرن ولا بد أن تدخل لتلاحظها."

إن تلك التفاصيل الصغيرة مرتبطة بيومية داخلية تعبر إلى المكان الخارجي من خلال النافذة وتناقل الأخبار والتلصص على الجار في المكان الشعبي. وإذا كانت الحدود الفاصلة بين الخارجية والداخلية تميل إلى الهشاشة في تصوير المكان الشعبي المدني، فإننا نلاحظ أن المكان الداخلي يكاد يكون غير موجود في تصوير القرية في السينما المصرية. وعندما نعود لأشهر الأمثلة في هذا المجال فسنذكر فيلمي: "الأرض" ليوسف شاهين، و"الحرام" لبركات. إن المشاهد المصورة داخل بيوت الفلاحين تكاد تعد على أصابع اليد في كل من العملين. قد نعتقد أن فقر المكان هو السبب لعدم إقحامه في الصورة، لكن في الواقع توجد أسباب أخرى، حيث إنه في ظل حياة الفلاح المرتبطة بالأرض كقيمة وجودية- هي التي تتيح الحياة وتمنح الشرف - يصبح التواجد داخل الجدران نوعا من التخلي عن تلك القيم : فعندما يمرض الزوج في فيلم "الحرام" نراه جليس الدار يعذبه الشعور بالعار؛ فالعمل واللهو والطعام والسمر كلها نشاطات تتم في الهو اء الطلق، حتى الولادة في "الحرام" تكون في العراء، تحت الشجرة. وهكذا يبدولنا أن المكان القروي اليومي كما ظهر في تلك التجارب الفنية هو مكان خارجي بالأساس، منفتح على الطبيعة، تصوره لقطات عامة زاخرة بالأشخاص والأصوات التي تنقل تواجدا جماعيا يكاد ينفي مفهو م الذات، علىعكس الحال في تصوير المدينة. ومن هنا نرى أن مفهو م اليومي إذا ما طبق على المكان يصبح مفهو ما خصبا وثريا ويتيح إمكانات متعددة لقراءة العمل الفني في الأدب والسينما بل في فن التصوير أيضا، وهو ما قد يشجع البعض على عقد المقارنة بين هذه الفنون الثلاثة.

فاتن أحمد حسين

تحت عنوان "قضايا الأنواع الأدبية فى النقد الأدبى"، عقد قسم اللغة العربية وآدابها (كلية الآداب، جامعة القاهرة) مؤتمره السنوى. فعاليات المؤتمر مهداة إلى روح الراحلة ألفت الروبى أستاذة الأدب والنقد فى قسم اللغة العربية ويدور حول: قضايا الأنواع الأدبية وإشكالية الفصل بينها، بعد أن تداخلت واندمجت بشكل واضح فى العقود الأخيرة من القرن العشرين وأصبحنا نسمع مصطلحات أدبية جديدة ـ لم نكن نسمع بها من قبل ـ مثل: شعرية القص، وسردية النص ، والسردية الشعرية، والخطاب السردى؛ فقد تم إزالة الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية من قصة، و شعر، ورواية، وغيرها.

يعلق سيد البحراوى فى إحدى مداخلاته فيشير إلى أن ذلك التمييز بين الأدب والفن وما بداخلهما من فصل بين الأنواع الأدبية أو الفلسفية لم يكن موجودًا من قبل، ولكن مع التقدم البشرى أصبح الفصل ضرورة علمية، وبدأنا نعترف بوجود رغبة واضحة فى الفصل بين تلك الأنواع الأدبية، وخاصة بعد ظهور ما يسمى بـ "الفكر الوظيفى" فى منتصف القرن الثامن عشر، وحتى القرن التاسع عشر. ويقصد بـ "الفكر الوظيفى" الفلسفات الأوروبية منذ "هيجل" وحتى التسعينيات. ثم بعد ذلك ظهرت تيارات التحديث وما بعد التحديث، والتفكيك وما بعد التفكيك، فبدأت معها رغبة فى نفى التمييز الحاد بين الوسائل والأدوات المعرفية المختلفة. وبالتالى؛ بدأ التداخل فى عصر ما يسمى بالعولمة.

وأشار عبد المنعم تليمة فى بحثه عن: "تطور الأنواع الأدبية" إلى المبدأ التطورى العام للأنواع ، فقال: إن المبدأ العام فى تطور الأنواع الأدبية ـ من حيث نشأة النوع الأدبى وتغيره وتاريخه وتلاشيه فى نوع أدبى آخر أو انقراضه ـ هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر مع عالمهم الطبيعى فى هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها ؛ أى إن العمل ينشىء للبشر مداركهم وحاجاتهم ومعاناتهم الجمالية، كما ينشىء فى الوقت ذاته لهذه المدارك والحاجات والمعاناة وهى تحقق تعبيريًا ـ أجسامها المحسوسة فى فنون مثل الموسيقى والفن التشكيلى والتصوير والأدب..إلخ. وعلى هذا؛ فإن النوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد ، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى أثمر هذا النوع.

أما عن علاقة النوع الأدبى بالخطاب الفلسفى، فتقول فريال غزول فى بحثها: "تداخل الحقول المعرفية: تضمين النوع الأدبى فى الخطاب الفلسفى"؛ "انطلق هذا البحث من سؤال محدد منطوقه: لماذا يلجأ الخطاب الفلسفى ـ بعد أن تشكل حقلا معرفيًا مستقلا ومتخصصًا، بدءًا من أفلاطون ـ إلى النوع الأدبى: حكاية أو أمثولة، يستعين به ليقدم عبره رسالته الفلسفية؟" ما الذى يجعل الفلسفة التى شذبت آليات التحليل الذهنى والتدقيق المعرفى تتخلى عن الهياكل المنطقية والقواعد الفكرية المتعارف عليها فى النهج الفلسفى لتتبنى نوعا أدبيًا تخييليًا أداة للتوصيل والتواصل؟

كما تتساءل غزول: هل التضمين القصصى فى الخطاب الفلسفى أداة لقول ما لا يجوز قوله والتعبير عنه فى سياق تكثر فيه الممنوعات والمحاذير؟ أى: هل هو استراتيجية تعبيرية تستخدم أداة ملتبسة لتسمح بتوصيل المحظور؟ أم على العكس يوظف التضمين القصصى فى النص الفلسفى لتقريب القضية الفلسفية المعقدة من أذهان العامة بأسلوب جذاب يستوعبه الكبير والصغير؟ أى هل يقوم النوع الأدبى المتضمن فى الخطاب الفلسفى بترجمة المركب إلى البسيط العقلى؟ والعقلانى إلى المتخيل والوهمى؟ أم أنه يلبس قناع التخيل والوهمى ليصرح بغير المباح؟

ثم قام البحث باستنطاق نماذج من نصوص فلسفية فى التراث القديم: أفلاطون نموذجاً، والوسيط: ابن طفيل نموذجًا، والحديث: كيركيجارد نموذجًا. وهى نماذج لنصوص فلسفية أبدع أصحابها خطابًا فلسفيًا تخلله نوع أدبى أمثولى.

وعن علاقة الشعر ـ بوصفه نوعًا أدبيًا ـ بالأنواع الأدبية الأخرى، تحدث عبد الحكيم راضى فى بحثه بعنوان: "الشعر: مرادفاته ومقابلاته، دراسة فى جدلية العلاقة بين المفهوم

وخصائص النوع" عن ملاحظتين مهمتين، أولاهما: أن المؤلفات الأولى فى التراث العربى التى تعرضت للحديث عن الشعر دأبت على التمسك بهذا المصطلح - مصطلح الشعر - بينما تخلت عنه كثير من المؤلفات اللاحقة فى المجال نفسه، حيث استخدمت مصطلحات أخرى أزاحت مصطلح الشعر، من أبرزها مصطلح (النظم). أما الملاحظة الثانية، فتتمثل فى أن تلك المؤلفات الأولى وضعت فى مقابل مصطلح الكلام، فكانت المقابلة دائمًا بين (الشعر) و(الكلام)، والمثل الواضح على هذا (كتاب) سيبويه و(طبقات) ابن سلام. ثم جاء وقت اتجهت فيه المؤلفات المعنية إلى إحلال مصطلح (النثر) محل (الكلام)، لتصبح المقابلة بين (النظم) و(النثر) بدلا من (الشعر) و(الكلام)، وليتحول (الكلام) عند أصحاب الاتجاه الأحدث إلى (جنس) يندرج تحته هذان النوعان : النثر والنظم، بعد أن كان الكلام فى التصور القديم قسيما لمصطلح الشعر.

أما نصر حامد أبو زيد ، الذى أرسل ورقته المعنونة: "إشكالية المركز والهامش فى الثقافة العربية ، دراسة فى أطروحة ألفت الروبى عن الموقف العربى من فن القص" - الذى أراد بها إظهار تقديره لهذه الباحثة المتميزة - فإنه يرصد أسئلة الدكتورة ألفت الكبيرة منذ بواكير انخراطها فى العمل الأكاديمى ، ليصل إلى نقلتها اللافتة لدراسة النوع القصصى ، التى بدأتها ببحثها عن: " المثل والتمثيل فى التراث النقدى والبلاغى " ، ثم والته بدراستها عن " تشكل النوع القصصى فى رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى" ، ثم تابعت هذه المرحلة بدراسة " تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى" . وتابعت رحلتها التحليلية للقص فى التراث القديم بدراستين عن " أبى حيان التوحيدى " ، ثم واصلت تتبعها لتطور الفن القصصى حتى إرهاصات ظهوره فى العصر الحديث ، فكتبت عن " عبد الله النديم: بلاغة التوصيل والقص " ، ثم بحثها عن " بداية أنثوية للرواية العربية " . وكانت بعض النتائج التى توصلت إليها من خلال الدراسات السالفة تومىء إلى أن " النوع القصصى " تولد ونما فى رحم " الثقافة الهامشية " . وبعبارة أخرى ، يمكن القول بأن مفهوم " ديمقراطية المعرفة " يتمثل من الوجهة الإبستمولوجية فى " النوع القصصى" عند " ألفت الروبى " . وهكذا ، فإن ما قدمته دراسات " ألفت الروبى " يتجاوز كثيرا نطاق التساؤلات التى انطلقت منه، ليجيب عن إشكاليات كثيرة مثارة فى أيامنا هذه.

فى بحثه " إشكالية العلاقة بين نقد الأنواع الأدبية فى خطابات النقد العربى الحديث " ، يطرح سامى سليمان سؤالا- يصفه بأنه بسيط- منطوقه : إلى أى حد تأثر نقد الأنواع الأدبية الجديدة فى الأدب العربى بنقد الشعر الغنائى، وفى محاولته المطولة للإجابة ، يخرج السؤال عن مدار البساطة ، ليدخل فى إطار أكثر تعقيدا ، حيث يشتبك السؤال بإشكاليات متعددة فى تاريخ النقد العربى الحديث ، منها : الإحياء والتجديد ، القديم والجديد ، التجديد والعصرنة ، الأصالة والمعاصرة ، وسوسيولوجيا الأنواع الأدبية ، وسوسيولوجيا النقد . وبعد رصده لحلقات النقد العربى الحديث ، وعلاقتها بقضايا الأنواع الأدبية ، يختتم الباحث موضوعه بسؤالين :

أ- هل تشكل نقد الأنواع الأدبية (١٩٠٠-١٩٧٠) على أساس من الخطاب الرومانسى لنقد الشعر الغنائى ، حجم دور المؤسسة النقدية فى تأصيل تلك الأنواع ؟

ب- هل كانت خطابات النقد الحديث فى بداية السبعينيات فى حاجة ماسة إلى الاتصال باتجاهات النقد المعاصر ، لتقضى على " التعبيرية " السائدة فى كثير منها ؟ أو لتحجم امتداد خطاب النقد التعبيرى ؟

إذا كان راضى تحدث عن جدلية العلاقة بين الأنواع الأدبية وخاصة بين الشعر والنثر والاختلاف حول المصطلحين، فإن سيزا قاسم ترى أن الأنواع الأدبية تعد ثغرة فى الدراسات النقدية، وذلك لوجود فراغات كثيرة فى الهيكل النظرى الذى يتأمل البنيات الأساسية والفرعية للأنواع الأدبية فى التراث، لأن النقاد القدماء طالما عنوا بالجزئيات ولم يهتموا بالكليات. وتضع سؤالا عن كيفية تآلف الأخبار وعن نوعية النصوص التى تتولد من هذا التآلف. وللإجابة عن هذا السؤال توقفت عند كتب الأدب لمعرفة منهج تآلف الأخبار فيها، حيث وجدت أن الخبر يكتسب سلطته من فعل التواتر، ومفهوم التواتر من أهم مميزات بنية الخبر الثقافية والحياتية؛ فالخبر له حياة مستقلة عن منشئه حيث ينتقل عبر الحدود المكانية، وينتقل من جيل إلى جيل، كالنهر الذى يحمل الدلالة والخبرة والعبرة والحكمة التى تتراكم مع مرور الزمن.

وعن الأبعاد الدرامية الموجودة فى القصيدة العربية القديمة والتى وصفها النقاد بالغنائية، نافين ما بداخلها من أحداث درامية، كان البحث المقدم من محمد بريرى تحت عنوان: "الأبعاد الدرامية والملحمية فى القصيدة العربية القديمة: دراسة فى نقد النقد"..وهو يرى فى بحثه أن النقاد ومؤرخى الأدب العربى قد درجوا على وصف القصيدة العربية بالغنائية، معولين فى ذلك

على ما اتفقوا عليه في أغلب الأحوال من أن تلك القصيدة إنما هي تعبير مباشر عن ذات الشاعر، بوصفها ذاتا تاريخية؛ مما أدى بهم في معظم الحالات إلى اختزال الشعر في مدى تعبيره عن سير الشعراء كما وصلت إلينا من خلال الروايات التي تتضمنها المصادر الأدبية التراثية. والباحث في دراسته لا ينكر البعد الغنائي أو الذاتي في القصيدة العربية، إلا أنه يرى أن تلك القصائد تحتوى أبعادا درامية وملحمية لم يلتفت إليها أحد.

ويتأسس هذا الفرض من الناحية النظرية على ما طرحه لطفي عبد البديع في الفصل الذي عقده في كتاب: " التركيب اللغوى للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا" عن: " وظائف اللغة ونظرية الأنواع الأدبية"؛ حيث يشير لطفي عبد البديع في هذا الفصل إلى أن للغة وظائف ثلاث هي: التعبير والنداء والتمثيل. أما التعبير، فيتعلق بضمير المتكلم، والنداء بضمير المخاطب، والتمثيل بضمير الغائب. فالشعر الغنائي قوامه في التعبير، والملحمة في التمثيل، والدراما في النداء. بيد أن كل موقف إيصالي يحتوى على تلك الأبعاد جميعا.

أما عبير سلامة ، فقد طرحت مقترحا تأصيليًا لموضوع: "تشكيل النوع في متن التراجم" . وينطلق هذا المقترح من اعتبار التراجم نوعا أدبيًا مستقلا بتصنيفاته وتقاليد كتابته ، نظرا لاشتمالها على مجموعة من المعايير الأساسية المعبرة عن الفنية الحقيقية من منظور واقعي ، وتلبيتها لاحتياجات ثقافية متعددة ، ترجع كلها إلى أصل واحد ، هو تعزيز الجماعة بالعمل على تماسكها وصيانتها وتخليد ذكرها . وقد ارتبطت كتابة التراجم عند نشأتها بحركة تدوين الحديث النبوى، ويكشف تحليل خطاب التراجم عن ارتباط تقاليد كتابتها بوجود تهديدات مختلفة تستهدف استغلال الدين في صراعات مذهبية وسياسية وعرقية ، وتبديد العنصر القومي بتذويبه في الأجناس الأخرى . وأخيرا تفكيك الجماعة الثقافية بمحو الحدود بين الحكماء والدهماء . ومن ثم ، تقول الباحثة: إن دوافع الترجمة تتمثل في نصرة الدين ، وحفظ العنصر أو العرق ، وتمييز الجماعة الثقافية .

أما ورقة صلاح السروى: "من الصوت إلى المعنى: تحولات النوع الشعرى" ففيها مجمل قضايا البحث النقدى حول مفهوم النوع الأدبى بصفة عامة، وقضية النوع الشعرى بصفة خاصة، حيث قام بحثه على طرح أسئلة ثلاثة، وهي:

- ما مفهوم النوع الأدبي؟
- ما الأسس التي يركز عليها تصنيفه وهل هي ثابتة أم متغيرة؟
- ما عوامل التغير وأشكاله وأنماطه؟

ثم يقول إنه لا يدعي في بحثه أنه بصدد الإجابة بشكل قاطع عن هذه الأسئلة، ولكنه يهدف تحديدا إلى وضع هذه الأسئلة على أرضية البحث العلمي وأشار إلى أن المعركة النقدية - الأدبية الناشئة حاليًا - بين أنصار البناء الصوتي الإيقاعي بوصفه جوهرًا مركزيًا للمفهوم الشعرى، وأنصار القصيدة النثرية الجديدة هي التي أفضت إلى طرح العديد من تلك الأسئلة.

درج الناس على أن كلمة الشعر تعني قصيدة، ولكن ما القصيدة؟ فهي تستخدم بمعان متباينة ، ولم يتم الاتفاق منذ البدء على تعريف محدد لها. حول الإشكالية السابقة ينهض بحث مجدى أحمد توفيق المعنون بـ: " مفهوم القصيدة، خريطة معرفية وتاريخية" محددا ذلك المفهوم بقوله: " حين يقول الناس غنى المطرب قصيدة، فهم يقصدون أنه غني كلمات من شعر الفصحي كأن العامية لا تصنع قصيدة. وحين يستخدم الشعراء والمعاصرون كلمة قصيدة النثر، تومىء الكلمة عندهم إلى معنى آخر. نحن أمام استخدامات متنوعة لكلمة قصيدة. إننا لسنا أمام الكلمة نفسها بالمعنى نفسه، حين نواجهه في سياق بعد سياق ولقد أصبحنا في حاجة إلى وقفة أولى تنبه الأذهان إلى أننا نشتبك في حوارات مطولة نستخدم فيها بإسراف كلمة القصيدة. ولا نلاحظ لحظة واحدة أننا نستخدم الكلمة بمعان متباينة ،وأننا لم نتفق منذ البدء على تعريف واحد للكلمة".

حاولت الباحثة أميمة خشبة في بحثها المقدم بعنوان: " رؤية العالم وتحديث اللغة في القصة القصيرة المعاصرة أن تقدم قراءة نقدية للمجموعة القصصية(رسالة إلى معالى الوزير٢٠٠٠) لطه وادى. وقد قام بحثها على محورين رئيسيين: الأول دراسة رؤية العالم في المجموعة، والآخر: الوقوف على مظاهر تحديث اللغة وتطويرها.

عن نوع أدبي آخر وهو السيرة الذاتية ، كان موضوع البحث المقدم من هبة شريف بعنوان: "التحول في شكل السيرة : دراسة في نص (أطياف" لرضوى عاشور). قالت الباحثة في بحثها إن السيرة الذاتية لاقت كتاباتها - في الأدب الغربي والعربي على حد سواء - اهتمامًا فائقا منذ الستينيات ، كما شهدت هذه الفترة محاولات لتحديد دور الأدب ووظيفته وارتباطه بالواقع

الخارجى من ناحية، وواقع الأديب وتجربته الذاتية من ناحية أخرى، وما يتبع ذلك من إدراك لأهمية الزمن والتذكر فى الأدب والفن ، حيث يعكس كل ذلك موقفا متأزمًا للفرد فى العالم الذى أصبح مفتقدًا للمعنى، ويشعر الفرد فيه بالاغتراب.

وقد اهتم النقد التقليدى بأهمية السيرة الذاتية بوصفها نصاً وثائقياً ذا علاقة بالتاريخ. ثم بدأ الاهتمام بها بوصفها نوعاً أدبياً له ملامح فنية خاصة به، فتحددت السيرة الذاتية على أنها شكل فنى يدور حول ذات الأديب، ويتوقع القارىء منذ بداية قراءته لها أن الكاتب والشخصية الرئيسية والراوى يمثلون شخصًا واحدًا ، كما يفترض القارىء فى السيرة الذاتية قدرا من الوثائقية تعطيه الحق فى أن يتحقق من صدق الوقائع التى تحكى عنها.

وقد قدمت شيرين أبو النجا ورقة حول " شهادة الكاتبات "، وتساءلت : " شهادة أم حكاية ؟ " كيف نصنف هذه الشهادات ، وهى تعد مقطعاً من السيرة الذاتية ، وقد أشارت فى بحثها إلى أهمية " الشهادات " حيث تقول : إن شهادات الكتاب والكاتبات ، احتلت مؤخرا مساحة رئيسية فى المؤتمرات الأدبية والمنتديات الثقافية ، وهى شهادات تقدم بناءً على طلب مستمع يسعى إلى التعرف على التجربة المجتمعية والمعرفية التى أفرزت كتابة ما فى علاقتها بإشكالية معينة . كما أشارت إلى أنه فى (خريف ١٩٩٢)، قدمت مجلة فصول شهادات لحوالى أربعين كاتباً وكاتبة ، من بينهم أربع كاتبات فقط . ثم تناولت شهادات بعض الكاتبات العربيات بالتحليل، وهن : ليانة بدر، أحلام مستغانمى ، فوزية بو خالد ، هدى بركات ، هيفاء زنكنة ، نوال السعداوى ، سحر الموجى .

أما غراء مهنا ، فقدمت ورقتها " حول اندماج واختلاط الأنواع الأدبية " . وقد استهلت بحثها بسؤال حول وجود الأنواع الأدبية فى العصر الحديث ، وكيفية تحول نوع أدبى إلى نوع أدبى آخر . وفى محاولتها الإجابة عن هذا السؤال ، قالت إنها كتبت - منذ سنوات - بحثًا بعنوان: " عندما تحكى القصيدة " حاولت فيه إثبات أنه لا وجود لحدود بين الأنواع الأدبية ، حيث نجد الشعر يختلط بالنثر ، والقصيدة بالحكاية ، بالرغم من التباين الواضح بينهما ، ولكنها رأت أن ثمة عوامل مشتركة تجمع بين تلك الأنواع الأدبية ، أما فى بحثها الذى قدمته لمؤتمر الأنواع ، فقد حاولت فيه أن تكشف عن العلاقة بين نوعين أدبيين، هما : القصيدة والسيرة الأدبية ، وتساءلت : هل هناك سيرة ذاتية شعرية ؟ وإذا كان من شروط السيرة الذاتية أن تكون نثرا ، فهل معنى هذا أنها لا توجد فى الشعر ؟ وكيف يمكن تصنيف الأعمال الأدبية التى تجمع بين الكثير من الأنواع ؟ وهل لايزال هناك أهمية أخرى لهذا التصنيف غير أهميته لدور النشر والمكتبات؟

أما ورقة أمينة رشيد فتطرح سؤالاً مهماً هو : كيف تكون سيرة متشظية ولحظات من التاريخ نصًا أدبياً ؟ حيث تحاول - من خلال أحد نصوص السيرة الذاتية المتشظية للكاتب الفرنسى باتريك موديانو - أن تقدم أحد تجليات تداخل الأجناس فى الأدب الفرنسى المعاصر . فى هذا النص ، يقص الراوى / الكاتب لقاءً تم بينه وبين فاروق ؛ ملك مصر السابق ، حيث جمعت بينهما ظروف عابرة ، خرج منها هذا النص الذى يجمع بين سيرتين فاروق والراوى ، لحظات من سيرة تملؤها الفجوات ؛ شجن النهايات ؛ صور من تاريخ مصر لحظات الرغبة والانكسار ؛ أماكن وأزمنة تكونان نسيج هذا النص الصامت البليغ .

إذا كان للسيرة الذاتية نصيب من أوراق المؤتمر، فقد كان للسيرة الشعبية نصيب أيضًا، فلم يغفل المؤتمر ما للأدب الشعبى من دور فاعل فى تطور الحياة الأدبية للشعوب . بل إن أحد ما يميز هذا المؤتمر اهتمامه بالأدب الشعبى الذى تم تجاهل أنواعه الأدبية زمنا طويلا ، وربما كان المغزى من ذلك تأكيد الاعتراف بالأنواع الأدبية الشعبية وأهمية دراستها ، وعدم الفصل بينها والأنواع الأدبية الحديثة التى هى امتداد للأدب الشعبى أو هكذا كان يُفترض .

يوضح الأستاذ عبد الحميد حواس أن الأدب الشعبى قام أولاً على نظرية التلقى ، وهى نظرية نوقشت كثيرًا من قبل النقاد ودارسى الأدب، ولكن سبقهم إليها الفولكلوريون؛ فهم أول من تحدث عن نظرية التلقى وتأثير المتلقى وفهمه لما يقال أو يلقى عليه، وهى مسألة أساسية فى التلقى الشفاهى المعروف فى الأدب الشعبى. فمن مقدمات الإبداع الشعبى أنه لا ينتج استجابة للحاجة الفنية أو الجمالية وحدها ، وإنما ينبثق ضمن عمليات الأداء التى يتم فى مناسبة بعينها وفى سياق اجتماعى محدد . ولهذا ، يرتبط المنتج الإبداعى ارتباطاً وجودياً بالمناسبة التى يؤدى فيها ولا يكتسب قيمته الحقيقية إلا من تحقيقه لوظيفته خلال عملية الأداء ووفائه بأغراض المناسبة التى يتم فيها الأداء ، ولذا يصبح طبيعيًا أن يُعرف المنتج بالمناسبة التى يؤدى فيها وأن يُنسب إليها . ومن جهة أخرى ، فإن عملية الأداء فى الثقافة الشعبية تتداخل فيها مظاهر الإبداع

الفنى وتمتزج النظم الفنية ، حيث يتم الامتزاج والتداخل بين فن القول وفن النغم مع فن الحركة وفن التشكيل ...إلخ . وفى الآن ذاته ، يمتزج داخل فن القول ألوان التعبير الأدبى وأشكاله . ولهذا يتجاوز فن القول الشعبى مسألة التصنيف النوعى، ويصبح فى حالة أقرب إلى "عبور الأنواع".

وحول التمييز إلى أصناف وأنواع ، يقول الأستاذ حواس إن القول الشعبى لا يلجأ إلى التقسيم وفق النوع الجنسي (ذكر أو أنثى) فقط ، وإنما إلى تقسيم آخر وفق الطوائف والجماعات المتخصصة (مواوى ، موالدى ، ... إلخ) ، وتقسيم آخر وفق المناطق ومراكز الإنتاج (بساينى ، إسكندرانى ... إلخ). وبالطبع ، هناك تصنيف يرتكز على الخصائص النوعية (حكاية، سيرة ، أغنية ، ... إلخ) . أما أبرز التصنيفات ، فهو الذى يساير المناسبات التى يتم فيها أداء المنتج الفنى (السبوع ، الختان ، الحج ، العمل ... إلخ) .

حول قضايا الأنواع الأدبية الشعبية ، كان أحمد مرسى حريصاً على أن يفتتح إحدى الجلسات بعدد من الملاحظات المهمة التى ذكرها مرتجلا ، حيث يقول : إن لكل أمة أدبها الخاص، ويبلغ هذا الأدب مرحلة العالمية عندما يكون متصلا بأرض وشعب الأمة التى خرج منها، ولكل أمة أدبها الشعبى الخاص بها وأنواعه المتعددة التى تختلف عن غيرها من الأمم. ونحن فى أمتنا العربية لا ندعى أننا مثل الغرب فى أدبهم، فنمتلك ما يمتلكون من أنواع أدبية مثل مسرح عبثى أو روايات. إننى أقول بفخر إن عندنا حدوتة، وصاحب الحدوته هو مبدعها الحقيقى، لأنه يرويها برؤية خاصة من خلال ذاته، وأقول عندنا سير شعبية ولا يجوز ، بأى حال من الأحوال، أن نطلق عليها كلمة ملحمة ، بل هى سيرة.

قدم أحمد شمس الين الحجاجي رؤية شعبية لميلاد البطل فى السيرة الشعبية، وما يرتبط بذلك الميلاد من معجزات وأحداث فارقة للقوانين الطبيعية. ثم قارن بين ميلاد البطل فى الروايات العربية وفى السيرة. اختار نموذجين لذلك. الأول رواية "الحرافيش" لنجيب محفوظ، والثاني رواية "الحرام" ليوسف إدريس. وذلك فى بحثه المقدم بعنوان: " ميلاد البطل بين السيرة الشعبية والرواية".

بدأ الحجاجي بحثه بتعريف السيرة الشعبية كنوع أدبى ومكانها بين الأنواع الأدبية الأخرى، ثم تحدث عن تأثر الرواية العربية بالسيرة الشعبية ومدى ظهور ذلك التأثر فى الرواية ، كما تحدث عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين السيرة الشعبية والرواية فى حلقة من حلقات السيرة الشعبية؛ وهى حلقة يراها ذات أهمية كبيرة، تتمثل فى ميلاد البطل.

فقد ارتبط ميلاد البطل بالأسطورة ارتباطاً كبيراً، خاصة فى المعتقدات الشعبية للإنسان العربى. فهو ميلاد مقدس ، وفى مقابله الميلاد الدنس الذى ارتبط بالشخصيات الشريرة التى تحاول أن تدمر الخير، مثل "عقبة" فى سيرة ذات الهمة، و"جوان" فى سيرة الظاهر بيبرس. هذه الشخصيات الشريرة تمثل بطولة فى عالم الشر. أما فى الرواية العربية الحديثة ، فلم يكن الاهتمام بميلاد البطل كبيرا، وإذا ذكر ميلاد شخص فهو يذكر كحدث عادى، كما يحدث فى الحياة الاجتماعية العامة.غير أن بعض الروايات اهتمت بالميلاد، وهى تنقسم إلى قسمين: قسم ارتبط بالبناء التراثي للرواية مثل رواية "عرس الزين" للطيب صالح، ورواية "الحرافيش" لنجيب محفوظ، ورواية "بوح الأسرار" لمحمد جبريل، وقد ارتبطت جميع هذه القصص بالميلاد المقدس أو المدنس ، معتمدة على إطار السرد الشفاهى للسير الشعبية. وآخر كان مرتبطا بالحركة الواقعية مثل الميلاد فى رواية "الحرام" ليوسف إدريس، فقد ابتعد الميلاد الحرام فى هذه الرواية عن الميلاد فى التراث الشعبى، ليكون بنية الرواية وأحداثها وشخصياتها، ولكنه تحول ليكون المقدس الذى يمنح العزاء عن كل حرام معذب ويمحوه أيضًا.

وفى بحثه المقدم بعنوان "السيرة الشعبية ومشكلات النوع الأدبى الشعبى" أثار الباحث محمد حسن عبد الحافظ قضية تجنيس السيرة ومحاولة حصرها فى معايير الأنواع الحديثة ، وهى محاولة يراها الباحث غير مجدية حيث إن فعل التجنيس وتحديد النوع لا ينطبق إلا على الأنواع الأدبية المدونة كتابة، بينما تعتمد السير الشعبية فى المقام الأول على الرواية الشفاهية، ولذلك؛ فإن النقاش النقدى لنظريات النوع قد لا يفضى - فى مجال الأنواع الأدبية الفولكلورية تحديدًا - إلى معرفة علمية حقيقية يمكن تطبيقها؛ فمعظمها - إن لم يكن جميعها - يقع خارج المدار الذى تقع فيه المأثورات الشعبية (الأدب الشعبى).

ويشير الباحث إلى اهتدائه في بحثه بالإسهامات التى أصّلت للسيرة ، من حيث هى نوع أدبى يحمل سماته الأدبية الخاصة، ويعتمد الباحث على روايات شفاهية لسيرة بنى هلال.

جمعها من عدد من الرواة في جنوب محافظة أسيوط. ومن خلال هذه الروايات الشفاهية يحاول الباحث إنتاج عدد من الأسئلة المتعلقة بالسيرة نوعًا أدبيًا، مع تقديم بعض المقترحات.

أما آخر الجلسات البحثية ، فقد استكملت النقاش حول إسهامات ألفت الروبى سواءً فى إسهامها العام فى قسم اللغة العربية ، أو فى مجال دراسة الأنواع الأدبية ، حيث قدم حسين نصار شهادة بعنوان: " مع ألفت الروبى " تحدث فيها عن مراحل التكوين المعرفى للناقدة الراحلة ، وتميزها الواضح بين أبناء جيلها من الباحثين . وقدم إبراهيم فتحي رصدا لدراسات ألفت الروبي للكتابة السردية التراثية الحديثة . أما محمود أمين العالم ، فركز على قراءة ألفت الروبى للموقف من الشعر والقص فى تراثنا العربي الإسلامى . من خلال كتابيها: " نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" و " الموقف من القص فى تراثنا النقدى ". فى الكتاب الأول ، اجتهدت فى كشف النسق الكامل للشعر عند الفلاسفة المسلمين ، وخاصة عند الفارابى وابن سينا وابن رشد فى ارتباط وطيد بنسقهم الفكرى العام . وفى الكتاب الثانى ، سعت إلى الإجابة عن سؤالين مهمين :

أ- لماذا استمر القص ، بل اتسع انتشاراً رغم التغييب النقدى ؟

ب-لماذا توجه للقالب القصصى بعض الشعراء والفلاسفة مثل أبى العلاء المعرى وابن شهيد الأندلسى وابن عقيل والتوحيدى وغيرهم ؟

وتبحث الروبى عن الإجابة بتحليلها لبعض التعابير القصصية مثل " رسالة الغفران"، و "رسالة التوابع والزوابع " وغيرهما .

وقدمت الجلسة الأخيرة شهادات المبدعين. وقد كان مقررًا حضور خمسة مبدعين، ولكن لم يحضر سوى أحمد شمس الدين الحجاجى ، ثم حضر الروائى بهاء طاهر وألقى شهادته المهمة حول تأثير التراث فى إبداعه، وقدم للظروف التى صاحبت كتابته لرواية "خالتى صفية والدير".

واستطاع سيد البحراوى أن يدفع الروائى صنع الله إبراهيم إلى استبطان وعيه الإبداعى حيث تحدث عن تجربته الخاصة مع الوثائق الصحفية، وأهميتها للنوع الروائى، وطرائق توظيفها روائيًا، والأفق المستقبلى للعلاقة بين الوثائق الصحفية والصورة ، والرواية. وتعد هذه الجلسة المتعة شهادة مهمة حول: "الصنعة الروائية".

الخروج من العتمة النصية

عرض لكتاب: "نقد المسكوت عنه" لـ. أمينة غصن

شعبان يوسف

تنطلق أمينة غصن في كتابها: **"نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة"**(*) من فرضية تساؤلية: هل بإمكان نقاد الحداثة العرب التأسيس "للعدمية" و"اللاعقلانية" والمجاهرة بهما؟ وتجيب بشكل قاطع أو شبه قاطع بـ: لا، ولديها أمثلة كثيرة ومتعددة، تختار من هذه الأمثلة ثلاث قراءات في هذا الكتاب، هذه القراءات تأتي بالترتيب: خطاب تحرير المرأة دون قراءة مكانتها في: "الكتاب"، و"الأصول"، و"الفقه"، و"الأحكام". ثم تتعرض في الجزء الثاني لـ: حديقة الحواس، وتصفها بالنص المنوع أو شاهد البياض، دلالة على استبداد الرقيب في قراءة "الإيروسيه" في علاقتها بالقداسة، والتصوف، والسادية، وإشكالية الكتابة التعويضية، والتباس هوية الجسد. أما القراءة الثالثة فتخصصها لعنوان: النقد الثقافي، وهو نقد نسقي أفقي لا عمودي، وفي هذه الأفقية تكمن الضدية.

وتخلص أمينة غصن من هذه القراءات ـ كما توضح في مقدمة الكتاب ـ إلى أن النقد العربي الحديث ـ لا نقد النقد ـ يبدو وكأنه خرق دراويش، ولكل خرقة بليتها، وبهتانها، وكذبها الذي يجعلها نافرة في الجبة. تلك الجبة التي رمزت للقهر والفقر، والتي لا تزال تحمل رموز ماضيها، ثم تقر وتستثني ـ بشكل ساخر ـ واحدًا هو أن "دراويش الأمس" الباحثين عن الحق الذي يسحقهم، تحولوا اليوم إلى طغاة ساحقين في "كذب التأسيس"، والتحرير، والتنظير؛ لذلك التقت ـ في خرق هذه الجبة العربية ـ خرق "العالمية" في النقد والفن، تقابلها خرق "العولمة" في الاقتصاد والتكنولوجيا وصار اللباس الغريب لباس الحداثة العربية بامتياز.

على ضوء هذه الشذرات من مقدمتها تقيم الباحثة محاكمة طويلة، وقراءة عميقة ـ حقًا ـ ومكتظة بالتساؤلات لطروحات قديمة وجديدة، كادت أن تكون نتاجاتها بمثابة مسلمات، هذه التساؤلات تقلقل يقين هذه المسلمات، وتقلبهما الباحثة على أكثر من وجهة؛ حتى تتضح الرؤية لدينا. ففي القسم الأول الذي اتخذ عنوانًا مستفزًا: "تزوجوا منهن ألفا لأنهن أجيرات"، تستعرض فيه مفهومات الحب والعشق وفلسفتها في الثقافة العربية، مقارنة بالثقافة الغربية، فإذا كان الحب عند أفلاطون أو عند أحد المتحاورين في مأدبته هو قوة محوِّلة، تجعل المحب يتوجه نحو الفضيلة وينفر من الرذيلة، ومن كل ما يجر العار على نفسه في سبيل رضى المحبوب، فهو عند ابن حزم يأخذ شكلا آخر: ففي محاورته مع ابن كليب القيرواني الذي سأله: إذا كره من أحبٌ لقائي وتجنب قربي فماذا أصنع؟ فأجاب ابن حزم: أرى أن تسعى في إدخال الروح على نفسك بلقائه إذ كره.. فرد ابن كليب: أنا لا أرى ذلك بل أوثر هواه على هواي ومراده".

وبذلك يختلف الأمر عند ابن حزم الذي لم يكن يلائمه مفهوم الحب الأفلاطوني، وإنما كان مادة دخيلة على واقعيته التي لم تقر حتى بما قاله الله عز وجل: "هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها".

ولقد هبطت المرأة المثال من عالم المثل عند أفلاطون، وتحولت إلى فتى أمرد ـ في الثقافة العربية ـ مع ابن داوود الظاهري، وتعددت نكهاتها وطبقاتها وجلودها وأنسابهما بين شقراء وسمراء، وحرة وجارية عند ابن حزم. وفي المسيحية اعتبر الجسد خطيئة، وجعلت من المرأة الجهة التي أتت بواسطتها الخطيئة، فالمسيحية لم تشأ أن ترى من المرأة غير الجنس في البدء، ولم تكن الخطيئة في سفر التكوين تتعلق بالجسد، بل بمعرفة الجسد، وكانت هذه المعرفة محرمة على البشر، "وعند ذلك تفتحت أعينهما وعرفا أنهما عريانان" هكذا تقول التوراة، أي أن الخطيئة

(*) **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والثقافة والجسد:** أمينة غصن، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٢.

لا تكمن إلا فى الوعى بالجسد، وربما الوعى بإطلاقه؛ فعندما اكتشف رجل التكوين وامرأته عريهما، كان رد الفعل أن تسترا واحتميا "لأن وعى عراء الجسد يخيف".

وتصحح الباحثة ما اعتبره النقاد فى جلجامش - أوديسة العراق - أنه المشكلة الرئيسة فى الملحمة، وهى: "الموت والسعى الإنسانى وراء وسيلة للخلود بعد أن استأثرت الآلهة بالوجود وجعلت الموت قدرًا حتميًا على الإنسان"؛ فترى أن سر هذه الملحمة يكمن فى تناولها للجنس والمرأة، ولغز عبور "انكيدو" من التقعر إلى المدنية، ومن التوحش إلى الأنسنة، ومن البهيمية إلى الحكمة، ومن البأس إلى الحنو. وتعلق الباحثة: "سرُّ العبور هو أبدًا سر الوسيط المحول، الواقف على التخوم والضفاف الفاصلة بين هوتى الموت والحياة، إنه سر إلهة الخلق "أورور" العظيمة". ويكون هذا التفسير تفسيرًا معقولاً بل مقتحمًا ومضيئًا لكثير من أحداث الملحمة، وكاشفًا للروح التى أنتجت هذه الملحمة وأبدعتها فى أزمان سحيقة؛ لتضع أيدينا على مفاهيم ورؤى كادت أن تغفل، لإغفال الباحثين والنقاد تحت يافطات ودعاوى وتأويلات جاهزة تعجز عن الغوص فى تفاصيل الموضوع ولا تستطيع أن تقرأ تضاعيف النص.

لذلك تستعرض الباحثة نصوصًا متعددة فى القرآن الكريم - مثلاً - بصفته العماد الرئيسى الذى شكل جدليات لا تنتهى فى الثقافة العربية، وهو المحور الرئيسى الذى دارت حوله مفاهيم أساسية، سلبًا أو إيجابا.. والمدهش أن الباحثة تورد الآية الكريمة التى تقول: "قل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن، ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمارهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن" فى مواجهة نخاسى القرن العشرين ومباريات الجمال؛ حيث سلخوا المرأة عن إنسانيتها وقاسوها - كما تقول - بمقاييس السنتيمتر والجرام وكأنهم يقيسون حيوانًا أو يزينون نعجة.

ثم تناقش الباحثة زواج المتعة، وتستعرض آليات رفضه وقبوله فى الفقه الشيعى ثم الفقه السنى، وفى ذلك تقول المؤلفة: "قبل ثورة إيران الخمينية كانت الطبقات الوسطى غير المتدينة ترفض الزواج المؤقت، وتعتبره شكلاً من أشكال الدعارة؛ فقامت المؤسسة الدينية "بشرعنته" أى أنها وضعت له طربوشًا دينيًا"، ووافقت على هذا الزواج المؤقت المؤسسة بكل ثقلها.

ومناقشة هذا الأمر تستفيض وتختلف وتتعدد، والملاحظ أو الجلى فى هذا الأمر والأمور الخاصة بالجنس - أن الفقهاء أفاضوا فى مناقشة طبيعية النشاط الجنسى لدى الرجل، وفى الوقت نفسه امتنعوا عن مناقشة النشاط الجنسى للمرأة.. والكتاب يستعرض عددًا من الممنوعات التى تشى بأنها لا نهاية لها؛ إذ تتجدد التأويلات عصرًا بعد عصر ومرحلة بعد مرحلة.

وفى القسم الثانى المعنون بـ: "لونجينوس "مؤسس ما بعد الحداثة" الغذامى"، تدير الباحثة مناقشة واسعة للمشروع النقدى الذى أخذ به الغذامى لفضحه وتعريته، ثم هدم الأنساق النقدية والشعرية، وتصفه بأنه انتهى إلى تأسيس نسق انطلق به يشيده من تصورات قبلية وأحكام مسبقة راح يبحث عما يؤيدها ويدعمها فى النقد والتراث والشعر؛ فجاءت أحكامًا أقرب إلى يقين اللاهوت ومسلماته منها إلى الفرضيات الجدلية التى تنفتح على الافتراض واستعادة الافتراض.

فالغذامى استعاد أو استولد - بتعبير الباحثة - متصارعين اثنين كانا منذ آدم وحواء، وهما الأنوثة والفحولة اللتان شحنهما بشحنات المعاصرة والحداثة "وما بعد الحداثة"، وبدأ ببحث موضوعته الأولى: "المرأة واللغة"، وكان سؤال الموضوعة الأساسى: هل انحازت اللغة إلى الرجل؟ وهل تم تذكير اللغة تذكيرًا نهائيًا؟ أم أن هناك مجالاً للتأنيث تخرج فيه المرأة من مرحلة الحكى إلى زمن الكتابة التى تحولت إلى مستعمرة ذكورية؟. وكانت الأطروحة الثانية، والموضوعة التى تتعلق بقراءة "الفحولة فى الأنساق الثقافية العربية"، وتصفها غصن - بتهكم - بأنها حاملة نظرية رائدة إن لم نقل ناسخة لتأريخ من النقد المنسوخ.

وتنتقد الباحثة اعتماد الغذامى ـ فى **المرأة واللغة** ـ على شاهد رئيس لعبد الحميد بن يحيى الكاتب يقول فيه: "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكرًا". وبذلك يعلن ـ عبد الحميد ـ بقوله هذا عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما فى اللغة، وهو اللفظ/ الفحل، ويترك للمرأة المعنى الذى لا وجود له إلا تحت مظلة اللفظ. وبذلك ـ فى نظر الباحثة ـ تصبح بكارة المعنى ـ عند الغذامى ـ فى نهاية الألف الثانية هى بكارة الاستحواذ لا بكارة الأولية التى انشغل بها أبو تمام القائل:

"الشعرُ فرجٌ ليست خصيصته   طول الليالى إلا لمفترعه"

وفى هذا القسم تصبح نصوص المتنبى وأدونيس والجرجانى مجالاً واسعًا لقراءة الاختلاف بين غصن والغذامى، وصراعاً تتبدى فيه الباحثة، المرأة / الإنسان، مع المؤلف وواضع القانون والدستور: الرجل/ الفحل.. مناظرة ممتعة وشيقة وشرسة أيضا، تتجلى فيها كل خبرات باحثة مابعد حداثية فى الثقافة والفكر، والقراءة الأخرى بكل معانيها، والقراءة هنا والاختلاف بين غصن والغذامى لا يطرح مفاهيم الأنثى وحقيقتها وأبعادها الأنطولوجية فحسب، بل تتجلى فيه الثقافة الأدبية.. وهى قراءة نخرج منها بقراءة لشعراء مثل المتنبى وأدونيس، ليست فى ضوء تقنيات أنثوية ماكرة وخبيرة. بل قراءة شعر للشاعرين باعتبار أن الشاعر ـ كما اعتبره الغذامى ـ ليس طاغية، أو جلادًا، وإنما هو ضحية للنقد الثقافى: يسلط سيفه فوق كلماته.. الشاعر يورث ولا يرث كلماته.

الخلاف أو الصراع بين غصن والغذامى، ليس خلافًا أو صراعًا فى الثقافة فحسب، بل هو يأتى ضمن أحقية الوجود الإنسانى لكلا الطرفين، و ليس مساجله فكرية فحسب.. بل اشتباك لا ينتهى لإجابة، بل يولد أسئلة من جديد.. ستشهدها الفترة المقبلة.

أما القسم الثالث، والذى يخص كتاب: **"حديقة الحواس"** للشاعر اللبنانى عبده وازن.. فقد اتخذ من "حديقة الحواس" تكأة ومناسبة لاستعراض مقص الرقيب وتخلفه واستحواذه على كل مقاليد الحذف والمنع والمنح، وأصبح من حق هذا الرقيب أن يشوه فى حرية كاملة.. حرية تمنحها النصوص القديمة، وتخولها له سلطة الإنابة عن الرب.. وتستعرض الباحثة جماليات نص "الحديقة" ضمن آليات منعه.. فإذا كانت الكتابة فى **"حديقة الحواس"** هى الكتابة المتوالية التى لا تنقطع فإن التوالى فيها لا يعنى التواصل والاستمرار والاستئناف بل يعنى الاستعادة والاستفتاح وكأن كل مرة هى أول مرة".. وهى كتابة تشبه المنفى، لأنها المنفى داخل المنفى، وخيانة داخل خيانتها..

واللغة ـ كما تقرر غصن ـ ليس لها إلا الكلمات ملجأً وكهفًا لا ينفتح على الواقع لأنه يعجز عن تغطيته.. فهى لا تقول الشىء "الآخر" وإنما الآخر هو الذى يقولها الشىء نفسه.

رغم أن قراءة **"حديقة الحواس"** تأتى ضمن التوتر الذى خلقته آليات الرقيب، إلا أنها تصبح قراءة جمالية فى مواجهة قبح الجلاد والمانع والرقيب، قراءة تنهض ـ عند غصن ـ من أبنية ثقافية وفكرية مؤسسة على الحرية، وأعمدة البوح الإنسانى المطلق.

لذلك فكتاب: **المسكوت عنه** ـ ونقده ـ يصبح ذريعة جديدة لتمجيد هذه الحرية المقموعة، ودعوة ـ أيضًا ـ للانفلات من عتمة النصية التى وقعت فى مهاويها بعض النصوص العربية الحديثة.

محمود أبو عيشة

في ظل مناخات ثقافية واجتماعية متردية تعود إلى الخلف عقودًا كثيرة، تنشط ظواهر كامنة تقف عائقا أمام الإبداع الحر: الإبداع الحقيقى الذى يقول كلمته ويمضى دون التريث لحظات تحسبا لما يمكن أن يحدث، فى ظل ذلك التردى يهيمن التطرف على كل شىء فى الحياة، والفن، والأخلاق، والدين. التطرف بمعناه الأشمل، ويقف المبدعون حائرين، حيث ينشط الرقيب الداخلى، بين الفعل وتحمل العواقب، التى وصلت إلى حد التصفيات الجسدية لعميد الرواية العربية نجيب محفوظ، فضلا عن المنع والمصادرة. وسط هذا المناخ المشبع بالصمت والإهمال والتواطؤ، المتعمد أو المهادن، تبزغ دراسة فريدة هى "المقدس والجميل: الاختلاف والتماثل بين الدين والفن" لشاعر يعمل أستاذًا للفلسفة هو حسن طلب - الذى يزعم أنها دراسة متواضعة - اكتفت بأن تعالج قضية واحدة أساسية فى الدرس الفلسفى للدين على إطلاقه. وهى قضية "لغة التجربة الدينية" لكنها مع ذلك عرجت على كثير من قضايا فلسفة الدين الأخرى فى دقة علمية وعرض واف لكثير من التجارب الفلسفية الدينية الكبرى لعددٍ غير قليل من فلاسفة الدين فى الشرق والغرب، وذلك لأن الدرس العميق الوافى لأية مسألة أو أى مفهوم فى فلسفة الدين، لا يبلغ غايته ولا يحقق الفائدة المرجوة منه من دون الإلمام بكل ما يشتبك معه من مفاهيم أخرى.

ربما ترجع فرادة هذه الدراسة - الصادرة عن مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان - إلى أنها تبحث فى مجال ليس مطروقا على اختلاف الأديان والأزمنة وهو فلسفة الدين، لكن هناك كثير من الدراسات السابقة التى عالجت إشكاليات قراءة النصوص الدينية وآليات تأويلها، بل نقد الخطاب الدينى على مستويات مختلفة فى معالجة التراث أو القراءات الآنية من خلال مجالات متعددة بين النقد والبلاغة واللغة والعلوم الدينية، فى تعدد لا ينفى الوحدة فى إطارها النظرى العام. فكل هذه الدراسات السابقة أو اللاحقة تعد خطوات مهمة تهدف إلى اكتشاف الروابط الخفية بين مجالات الفكر المختلفة.

يقرر حسن طلب، فى البداية، حقيقة واضحة، لكنها برغم بداهتها وخطورتها على تطور الفكر والحياة، تغيب عن نهم المتعصبين ضيقى الأفق، وهى أن فهمنا للكتب المقدسة ظل محكومًا عبر قرون طويلة بنظرة ضيقة تقنع بالمعنى الحرفى المباشر. وهكذا تعاملنا مع الكتب المقدسة على أنها تتكلم لغة لا تختلف كثيرًا عن اللغة الدارجة التى نتكلمها فى حياتنا اليومية، هذا الفهم السطحى للغة النصوص المقدسة والاكتفاء بما نراه على السطح دون المغامرة بالغوص لنستخرج منها دلالتها الحية العميقة المحتجبة تحت المعنى الحرفى المباشر، هذا الفهم أفقر اللغة المقدسة ونزل بها إلى المستوى النفعى المبتذل للغة حين تكون مجرد وسيلة لقضاء الأنشطة اليومية، الأدهى من ذلك أن الفهم الحرفى للنصوص المقدسة يعطى سندًا نظريًا للمتعصبين الدينيين فى مسعاهم الخطير إلى فرض آرائهم على المجتمع وتكفير من يختلف معهم من الأديان الأخرى أو حتى المذاهب المنافسة داخل الدين الواحد!

ويمكن استخلاص المنطق الأساسى الذى تقوم عليه فكرة التعصب الدينى - فى ضوء رؤية هذا البحث - فى الإيمان الأعمى بأن لغة النصوص المقدسة لغة حرفية مباشرة أحادية المعنى، أى أن تفسيرها لا يحتمل ولا يقبل أكثر من وجه، وذلك خلافًا لما قال به الإمام على بأن القرآن - مثلا - حمال أوجه، وإنه لا يتكلم وإنما يتكلم به الرجال، غير أن الأصوليين والمتزمتين وأتباع المذاهب الشمولية يؤمنون بفكرة الحقيقة الواحدة، ليس هذا فحسب لكن الكارثة تبدأ نذرها الرهيبة حين يصرون على أن هذه الحقيقة الواحدة رهن بفهمهم هم وحدهم للنصوص المقدسة وأنها حكر عليهم دون سواهم، وهكذا ينقسم الناس إلى معسكرين متناحرين لا سبيل إلى التوفيق بينهما: معسكر الإيمان أو "الناجون من النار"، ومعسكر الكافرين أو أهل الضلال.

هكذا قاد الفهم الحرفى للنصوص إلى مصادرة حق الإنسان الفرد فى إقامة علاقة مع النصوص بدون وسيط مفروض عليه بما يعنى إلغاء العلاقة المباشرة التى ينبغى أن تنشأ بين الله والإنسان من غير أى وصاية يدعيها بشر آخرون، كما قاد إلى خطر حرية التعامل مع النصوص المقدسة بمعزل عن الرؤى والقوالب المذهبية الجامدة مما أدى إلى تصوير الأديان والعقائد المتنوعة على أنها ساحة صراع يرى كل منها أنه وحده صاحب الحق فى الوجود، وغاب الفهم المستنير لطبيعة الدين كما ظهر عند أصحاب التجارب الدينية العميقة مثل نيقولا دى كوسا فى الغرب، وابن عربى في الإسلام، وكريشنان فى الهند، وغيرهم ممن نادوا بفكرة "سلام الإيمان" وآمنوا بمبدأ وحدة الأديان، ما دامت جميعها تسعى إلى غاية واحدة وإن اختلفت الوسائل.

إن إثبات الطابع الرمزى للغة الدين على نحو ما يرد فى هذا الكتاب يشكل خطوة فى طريق طويل يرجو حسن طلب - ونحن معه - أن يصل بنا فى النهاية إلى العودة من جديد إلى الإيمان بدلا من الصراع الذى يذكى المتعصبون وأدعياء امتلاك الحقيقة المطلقة أواره، ولعل هذا يحيلنا مباشرة إلى مجهودات نصر أبو زيد فى كتاباته المتعددة حول مفهوم النص وآليات التأويل وإشكاليات القراءة.

يحتوى "المقدس والجميل" مقدمة: أبجدية واحدة ولهجات مختلفة، وأربعة فصول: مفهوم القداسة ومفهوم الجمال، رمزية التجربة الدينية، اللغة الرمزية فى التجربتين، مستويات الترميز فى النصوص الصوفية.

يفرق هذا البحث بداية بين قيمتى القداسة والجمال فى الدين والفن، هذه الجدلية التى تتشعب وتتعارض وتتصارع أحياناً لكنها لا تلبث أن تلتقى فيصير الفن دينا والدين فنًا من خلال لغة الرمز، حيث إن التجربة الدينية عامة تقوم على أساس انفعالى من الشعور بالخوف أو الرهبة، وهذه النظرة هى التى تفسر القداسة وهى تتفق مع الأساس للخبرة الدينية التى يقر بها كثير من الباحثين، المهم هنا أن الشعور بالرهبة والخوف إلى آخر مترادفات التجربة الروحية النفسية يقود بالضرورة إلى نشدان الخلاص والأمان، ولكن فكرة الخلاص ليست دينية دائما أو ليس الطابع الدينى هو مضمونها الوحيد، فهناك أيضا خلاص عن طريق الفن، وعند هذه النقطة يلتقى الجميل بالمقدس ويصبح الفن ممرا إلى القداسة من حيث إنه يسهل أمر الانعتاق ويمنح أجنحة ويقدم فى ومضة ما تقدمـــه القداســـة مطلقا، وهناك عنصر إيمانى يجمع بين المقدس والجميل فى قران، وهو - بالطبع - ليس الجانب الدوجماطيقى أو العقائدى فى الإيمان، بل هو الجانب الدال على الرغبة، فالإيمان إذن يجمع بين المقدس والجميل أى بين الدين والفن، هذا على مستوى التجربة نفسها فإذا انتقلنا إلى مستوى التعبير عن التجربة وجدنا عناصر أخرى تجمع بين الدين والفن، تتلخص فى لغة المجاز التى يمثل الرمز جوهرتها المكنونة.

إن فهم النصوص المقدسة على أنها نصوص مجازية تقوم على الاستعارة والرمز لم يؤد فقط إلى فهمها والتواصل معها على أساس جمالى أو فنى فقط بل أدى إلى إنقاذ تلك النصوص من هاوية الزيف التى كانت ستتردى فيها لو تمسك المؤمنون بها بحرفيتها.

وهناك عدة مداخل لتعريف الخبرة أو التجربة الدينية وتحليلها، وتختار الدراسة مدخل بحث الخبرة الدينية وعلاقاتها بالأفكار والمفاهيم الدينية الأخرى مثل فكرة القداسة وعملية الشعائر الدينية ومفهوم الدين نفسه مع الإقرار ببعض التحفظات الأولية الخاصة بهذه العلاقات، ومن هذه التحفظات أن هذه الأفكار والمفاهيم الدينية كثيرًا ما تترادف وتتداخل ويحل أحدها محل الآخر حسب النظرة التى ننظر بها إلى هذه الظواهر ووفق المنهج الذى نترسمه، وتجدر الإشارة إلى أن دراسة الدين فى القرن العشرين جرى استقطابها فى اتجاهين أساسيين، الأول: دراسة الظاهرة الدينية من خلال العلاقة بين الفردى المشترك والاجتماعى، والآخر: هو الذى اهتم بدراسة الخبرة الدينية من خلال الفرد.

ومع الاعتراف بصعوبة تعريف الدين حيث إن دراسة الدين تنتمى إلى ملتقى الفروع المعرفية فى الإنسانيات جميعًا،فلابد أن نختار من التعريفات الوفيرة المتاحة ما يلائم هذا البحث الذى ينطلق من فرضية مؤداها أن الدين شأنه شأن الفن ليس سوى مظهر من مظاهر المنظومة الرمزية التى تشكل تجربة الإنسان الروحية، ومن هنا توجد مشتركات بين التجربتين الدينية والجمالية، منها: الإحساس والانفعال والمفاهيم العقلية، وبفحص هذه المشتركات يتأكد أن طبيعة التجربة ومضمونها الحسى أو الانفعالى أو العقلى ليس هو وحده ما يجمع بين الدين والفن، بل اللغة أيضًا، لغة الرمز، تشكل قاسمًا مشتركا أعظم بينهما، وبتأمل التجارب العاطفية الروحية الكبيرة نجدها تتميز بمشاعر متضاربة غامضة لا تصلح اللغة العادية للتعبير عنها ولذلك كانت لغة الرمز هى الأنسب للتعبير عن هذه التجارب الروحية العميقة بشقيها الدينى والفنى ويبرز هذا جليًا عند أصحاب هذه التجارب العظمى مثل راما كرستا الذى عبر بقصة رمزية يروى فيها كيف التقى بالإله كالى وبعيسى المسيح ومحمد (عليهما السلام) وبوذا، حين أراد أن يعبر عن فكرة وحدة الأديان التى سيطرت على مجامع قلبه.

وهنا لابد من وقفة أمام وظيفتى الرمز فى التجربة الدينية، الأولى وهى الوظيفة التمثيلية التى يمثل فيها الرمز شيئا آخر، فهناك طرفان واضحان، رمز ومرموز إليه، غير أن المرموز إليه لا يكون واضحًا دائمًا، وفى هذه الحالة ننتقل إلى مستوى آخر من الكثافة الرمزية وهو المستوى المنوط بكشف مستويات الواقع العميقة الذى يقتضى أن تتكشف أيضًا مستويات الروح أو مستويات حياتنا الباطنية.

يقف البحث طويلاً أمام التجربة الصوفية ومستوى الترميز فى النصوص الصوفية، باعتبارها من أعمق التجارب الروحية الفنية، حيث إنها تنطلق من الحب لا الخوف، وتصل إلى المدى الذى تمتزج فيه التجربة الدينية بالتجربة الجمالية، وتستحيل التفرقة بين المقدس والجميل، بين الإلهى والإنسانى، بين الدينى والفنى.

إن ما يرمى إليه هذا البحث فى النهاية هو أن يظهر للقارىء - سواء من خلال الأدلة النظرية أو الشواهد التطبيقية - على أن أبجدية الدين واحدة وإن اختلفت لهجاتها، وهكذا يستطيع كل صاحب عقيدة - لو أحسن الإصغاء - أن يفهم صاحب العقائد الأخرى، ويكتشف أنه يتحدث اللغة نفسها، فالأديان تستظل بالرمز وتتفيأ دوحته، وبذلك يتحرر الأفراد من ديكتاتورية التأويل الفردى وإفساح المجال للتخلص من قيود أحادية التفسير، حتى يكونوا قادرين على نبذ التعصب وإحلال الحب محل الكراهية ليسود التفاهم والود، وما دامت أبجدية الدين واحدة؛ فلنترك للهجاتها جميعًا حرية الوجود ولنمنحها أذنًا مصغية، لنرى كيف أنها تتناغم ويعنى بعضها بعضًا.

تاريخ الوطن المتحول من الجماعة إلى الفرد
"رؤية جيل"

صبحي موسى

"السيرة ـ الجيل ـ الحركة" هكذا عنون الشاعر شعبان يوسف كتاب "شعراء السبعينيات" الصادر حديثا عن المجلس الأعلى للثقافة، والذى يحتوى على إحدى عشرة شهادة لأبناء هذا الجيل بالإضافة إلى دراستين وندوة أقيمت لمجلة المدى فى عددها الخاص عن الأدب المصرى الحديث، تحت عنوان "حاضر الشعر فى مصر" ناقش فيها حسن طلب، وأمجد ريان، ومحمود نسيم، وماجد يوسف، ووليد منير، وفتحى عبد الله عدداً من القضايا المتعلقة بالسبعينيات فى الشعر المصرى والمشهد العربى. حين نقرأ الكتاب نتوقف أمام رصد من وجهات نظر مختلفة لفترة التكوين لدى شعراء هذا الجيل، هذا الرصد الذى يتراوح ما بين سرد القصة وقصيدة النثر الضاربة بالمجاز والمحتفية بإهراق الذات على بياض الورق وكأن كاتبها يسترخى على "شزلونج" الطبيب يسترجع معه ذلك المخبأ فى الصندوق المظلم للنفس البشرية، هكذا تواجهنا "عصافير محتشدة تتنافس فى إدراك العشب ـ شهادة خارج السرب" لأحمد زرزور، وكأننى وقعت فى حفرة "لأحمد طه"، والشعر منطقة العمل السرية "لأمجد ريان"، ومكابدة أولى "لجمال القصاص"، و"ماذا يقول البنفسج" لحسن طلب، و"فقه الحائى" لحلمى سالم، وصرامة الموسيقى لرفعت سلام، و"بالعربى الفصيح" لماجد يوسف، و"تقلبات الوردة" لفريد أبو سعدة، "طائر الفخار" لمحمود نسيم، و"الشعر تجربة فى اكتشاف الحقيقة" لوليد منير. إحدى عشرة شهادة مليئة بالواقع السياسى المحتشد، والماضى المتخيل، والمستقبل حتمى التحقق، لغة ناعمة وتنقل هادىء، واتساق تام مع الذات التى لم تكن سوى محور البحث الدائم عن مكان بين آلهة الشعر آنئذ: وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، وأمل دنقل، وعفيفى مطر، وأدونيس صاحب الظل الممتد والجسد الغائب. إحدى عشرة شهادة تعد فرصة نادرة للباحثين فى أحشاء فترة من أكثر فترات التاريخ السياسى والعسكرى والاجتماعى تحولاً؛ حيث النكسة وموت عبد الناصر. وثورة التصحيح وخروج السوفيت وانتصار أكتوبر ومظاهرات الطلبة، ومعاهدة كامب ديفيد، واعتقالات السادات للشيوعيين. وخروج الإخوان عليه واعتقالهم ثم مقتله. فى هذه الأعوام الخمسة عشرة. كان هذا الجيل يتكون، وكان يبحث لنفسه عن مكان ومنفذ للنشر والتحقق فى وقت كانت فيه كل المنافذ تحت قبضة الدولة ولا مكان لحرية قلم أو مبدع؛ فيطبع حلمى سالم "حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض"، وأمجد ريان "أغنيات حب للأرض" فى مطبعة الدمياطى، على حسابهما الخاص حيث يتعارفان هناك، وتتسع الدائرة لتشمل عددًا كبيرًا من الشعراء الوافدين إلى القاهرة بحكم الدراسة فتشمل محمود نسيم وجمال القصاص وفريد أبو سعدة، وماجد يوسف ورفعت سلام وحسن طلب وغيرهم. فتحتضنهم ندوة سيد حجاب وعبد المنعم تليمة مساء الخميس ويثورون على صلاح عبد الصبور حين تولى رئاسة تحرير مجلة الكاتب خلفا لـأحمد عباس صالح، ويقدمون ملفا خاصاً عن صديقهم على قنديل، وتعليقات على قصائد أصدقائهم فى المجلة نفسها فيما بعد، ويدافع عنهم سيد حجاب وينشر لهم رجاء النقاش ويصدرون مجلة إضاءة عام ٧٧ مناهضة لـ جاليرى ٦٨، وينشغلون بنقد جاليرى وسنابل والغد وحتى بنقد أنفسهم؛ فينسحب رفعت سلام بعد العدد الثالث نظرًا لخلاف على المقدمة التى كتبها للعدد. وعلى الصعيد الآخر يتجمع عدد من الشعراء ذوى الطابع المدينى (أحمد طه ـ عبد المقصود عبد الكريم ـ عبد المنعم رمضان ـ محمد سليمان ـ محمد عيد إبراهيم)؛ ليكونوا جماعة أخرى ترفض الشعارات وتعلن موت التكتل، وتؤسس الواحدية والفردية؛ فتنشر خمسة دواوين فى عام ونصف هى "أزدحم بالممالك" لعبد المقصود عبد الكريم، و"أعلن الفرح مولده "لـ محمد سليمان، "الحلم ظل الوقت ظل المسافة" لعبد المنعم رمضان، وطور الوحشة "لمحمد عيد إبراهيم، ولا تفارق أسمى " لـ أحمد طه". كل هذا الصخب وهم ما زالوا فى طور التكوين.

إشكالية الجيل:

مرة أخرى يضعنا الكتاب أمام إعادة طرح الأسئلة القديمة: هل يمكن أن نسمى السبعينيين جيلاً؟! وهل يمكن أن نعد كل عقد جيلاً؟ فنقول: الستينيين والثمانينيين والتسعينيين والألفينيين؟ وما شروط الجيل؟ وما الفارق بينه وبين الحركة الأدبية؟ العديد من الأسئلة التى قد يدور حولها النقاش عشرات الأعوام حتى يموت من طرحوها ولا تموت هى. بل تظل قائمة يتوارثها القادمون فالقادمون. لا لشىء سوى أنها إشكالية يتوافر لها ما ينفيها وما يثبتها. تمامًا كسؤال درويش: "فى الزمن الصعب هل شك النبى فى عائشة" وكأسئلة المتكلمة: هل القرآن مخلوق أم أزلى؟

والإشكالية الحقيقية هى أن السبعينيين هم الذين طرحوا المصطلح وهم الذين خرجوا عليه حين تأكدوا أن فرضيات الوقت اختلفت، وأصبح البقاء للفرد لا للجماعات أو القوميات. أصبحت الذات هى محور النص وليست البيانات التى تتناثر حوله. فكانوا أول من خلعوا عن أنفسهم الرداء وصاروا يتهمون بعضهم البعض ويتنصلون مما صنعوه وصنعهم. فما كان لهم أن يجذبوا الانتباه بكل هذه القوة كأصوات فردية بجوار صلاح عبد الصبور أو أمل أو عفيفى مطر أو حتى حجازى أقلهم سطوة عليهم.

وربما كان الواقع المصرى حالة خاصة تجعلنا نتوقف عند كل عقد من الزمان كأنه جيل قائم بذاته: ففى الخمسينات كانت قصيدة الرواد الثائرة على ما قبلها فى الشكل لا فى المضمون، إذ تعد امتدادًا طبيعيًا لأفكار الرومانسيين ومدرسة المهجر.

لكن ثورتها على العروض والقافية جعلتها فقرة جديدة فى سلسلة الحداثة العربية التى بدأت مع محمود سامى البارودى فى ثورته على الركاكة الشعرية التى أنتجتها سنوات التخلف والظلام بدءًا من العصر المملوكى الثانى الذى سيطر فيه المماليك الانكشارية أو البرجية على حكم مصر وتبعهم العثمانيين الذين قتلوا كل شىء حتى مجىء الحملة الفرنسية التى اتضح من خلالها كم الفجوة الثقافية والحضارية بين الشمال والجنوب، لا نقول إن البارودى انطلق من هذه الرؤية السياسية لكنه المناخ العام الذى شمل كل شىء فى عهد محمد على حيث سيطرة الرغبة فى أحياء الماضى التليد سواءً فى المشروع السياسى [بناء دولة قومية على جسد الدولة أو الخلافة العثمانية] أو المشروع الثقافى المتجسد فى رؤيتين إحداهما تقول بالاتصال بالغرب والتعلم منه مثلما تعلم منا ثم اللحاق به، والأخرى تقول بإحياء التراث العربى. لم يكن للشعر فى هذا الوقت سوى أن يأخذ بالثانية حيث إن الفنون تحتاج لمسيرة طويلة من الهضم والفهم والاستعداد النفسى للتقبل، فثار البارودى على القصيدة الهزيلة الركيكة وأنتج قصيدة قوية الألفاظ والمعانى، قوية البناء والتراكيب معتمدة بحور الخليل مطية نجاة وصراطًا مستقيمًا للوصول إلى قصيدة الآباء فى عصرها الزاهر. هذا الاتجاه الإحيائى وصل إلى قمته لدى شوقى وحافظ إبراهيم ومن ثم كان لابد من التطوير فى أشياء أعلى من الألفاظ والمعانى والتمسك بالبحور فظهرت الرومانسية، والديوان، والمهجر.

ولم يكن الاتجاه الأول خاملاً لكنه كان يعمل بدأب عظيم فترجمت العديد من الروايات، والدواوين، والمسرحيات، وظهرت القصة القصيرة، والرواية كما ظهر الشعر المنثور أو النثر الشعرى وأصبح المناخ مهيئًا لفقرة جديدة هامة فى الحداثة العربية فى كلا الاتجاهين. كان الاعتماد الرسمى فيها لقصيدة التفعيلة وهو ما يتوازى مع الانقلابات العسكرية التى حدثت فى العالم العربى وبخاصة مصر والعراق. نصف ثورة وليست ثورة كاملة، نصف ثورة على الشكل دون المضمون؛ فارتفع صوت حجازى وعبد الصبور، وفى العراق نازك والسياب، بينما ضاع صوت الماغوط وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرة ليظل شريكًا مغضوبًا عليه فى السلطة. ووهب مناخ الستينيات فى مصر لقصيدة التفعيلة جيلاً عمق مجراها وأكد ارتضاءها تعبيرًا إبداعيًا عن الهم العام والروح القومية التى ملأت مبدعيها وإن اختلفوا مع السلطة؛ فكان أمل دنقل وعفيفى مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهم ممن استطاعوا الانطلاق بهذا النص إلى أعلى مداه على المستوى اللغوى والتخيلى والأيديولوجى، وأصبح من العسير إنتاج آفاق أعلى له أكثر من ذلك. ربما كان الانقلاب

الذى أحدثه الرواد فى الخمسينيات مؤهلاً لأن نطلق عليهم مصطلح "جيل"، وربما كان الانطلاق العظيم فى هذا النص المتواكب مع أعلى مد للقومية العربية فى الستينيات مؤهلاً لأن نطلق على الستينيات "جيلا". فما المؤهلات التى تجعلنا نطلق هذه التسمية على السبعينيات؟ ما حدث لدى السابقين كان توجها دون اتفاق، لكن السبعينين كانوا متفقين وأنتجوا جماعتين "أصوات - إضاءة" وكانت توجهاتهم محددة [الحداثة] وبغض النظر عن تقييم هذا المنتج الحداثى غير أنهم انطلقوا من منظور سياسى رافض لتوجه السلطة ومطالب بخلق مساحة من الحرية تسمح بالإبداع والنشر، فى فترة شهدت أكبر انتصار حربى وهزيمة قومية. شهدت التحول من أقصى اليسار إلى أقصى من اليسار إلى اليمين، وضياع كل الشعارات والمقولات الكبرى. ولم يكن ذلك كله مؤهلا لإنتاج جيل شعرى لولا وجود أكثر من عشرين شاعرًا يؤكدون فى نفس واحد أنهم جيل مختلف ولديه من الثورة ما يؤهله لتقديم رؤية إبداعية جديدة تجيلهم بعد الجيلين السابقين.

ما حدث أيضًا بعد ذلك - على المستوى المصرى فقط لأسباب كثيرة - يجعل بمنطق التجييل التسعينات جيلاً جديدا. جيلا لا ينطوى فقط على الشعراء الذين ظهروا فى التسعينات ولكن فى نهايات الثمانينيات أيضًا، فنضع على منصور وإبراهيم داوود وياسر الزيات وفتحى عبد الله وحسن خضر وغيرهم إلى جانب طاهر البربرى ونجاة على وسيد محمود وعلى بدر وغيرهم من عشرات الشعراء الذين لم يعتمدهم الإعلام الثقافى بعد - بغض النظر عن التقييم النقدى لإنتاجهم المتفاوت - ربما يكون المؤهل لذلك ليس كتابتهم لقصيدة النثر التى كتبها السبعينيون أيضًا، ولكن لتوحدهم بهذه الروح التى شكلت عالم ما بعد الحداثة وما فيه من عزلة وفردية ورومانسية شاحبة سواء فى الحزن أو الفرح، وبعيدًا عن المقولات الكبرى والرؤى الفلسفية المهمومة بتفسير الوجود وما فيه من تناقضات لا يحتملها العقل فى زمن لا يتيح ما يتناسب مع هذا التأمل الطويل. ولذا ترتكز نصوصهم على تصوير الواقع وسرده على ما هو عليه من متناقضات من خلال رؤى شعرية بسيطة التلقى متسعة التأويل.

مأزق السبعينيات:

يعد مأزق السبعينيات مأزقًا هامًا فى المشهد الشعرى المصرى الحديث؛ حيث أنهم صدروا أنفسهم بوصفهم جيل مغاير ثائر على السابقين وداع إلى القطيعة المعرفية مع هذا التراث الطويل من أجل إنتاج فقرة جديدة فى الحداثة العربية عامة. بل إنهم لم يكتفوا بأن ما يسعون إليه هو محض فقرة فى سلسلة الحداثة. بل إنه الحداثة الحقيقية، وشرعوا فى انتقاد السابقين سواء الشعراء أو الجماعات، مواعدين القراء والمتابعين لهم بأنهم سينتجون الحداثة العربية الحقيقية، تلك التى فشل فى إنتاجها أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وجماعة جاليرى أو القائمون على إصدارها وجماعة الغد وغيرهم. وربما كان بإمكانهم إحداث ذلك لو أنهم لم يثخنوا أنفسهم بالمقولات والبيانات ونظروا إلى واقع الشعر العربى الآخذ بالتحول الحقيقى إلى قصيدة النثر كشكل ومضمون، كما أن حظهم غير الموفق وفر لهم شاعرين من أهم ما أنتجت حقبة الستينيات هما عفيفى مطر وأدونيس اللذين ينبعان من تجربة تكاد تكون واحدة وإن اختلفت فى مظهرها؛ فكلاهما مهموم بالأيديولوجيا العربية والأفكار القومية والرؤى الفلسفية الوجودية الكبرى أو بالرؤى والأيديولوجيا العلوية ذات الصبغة التسامية. وكان الوعاء المناسب لهاتين الفرقاطتين هو اللغة وما تتيحه من جلال وطواسين. فلم يستطع السبعينيون الخروج من أسرهم، لكن الظرف التاريخى الذى تكونوا فيه كان داعيًا إلى عكس تجربة الاثنين؛ فقد نشأ السبعينيون بعد هزيمة تعد المسمار الأول فى نعش القومية العربية تبعها موت الزعيم الروحى والجسدى لهذه القومية، تلاه الانتصار الوحيد على يد أنور السادات الرافع الأول لفكرة التفكيك والاهتمام بالذات. لم يكن ذلك كله يعنى شيئًا إلى جانب المدمرة الكبرى المسماة الانفتاح، فحديث السياسة فى بلادنا يظل دائمًا حديثًا فوقيًا لا تؤمن به الجماهير ولا يتخللها، أما حديث الاقتصاد فذلك الذى "يتغلغل" فى الأنفاس التى يستنشقها البشر. ومثلما أرست الاشتراكية أو الناصرية أفكار القومية العربية من خلال الاقتصاد الشمولى وما صاحبه من قرارات التأميم والإصلاح الزراعى فكذلك أرسى الانفتاح أفكار

التحطيم والهدم والتفكيك والذاتية فى المصريين جميعًا، وكان الابداع ـ خاصة الشعر ـ انعكاسًا أولياً لهذه الروح الفردية وإن تم على هيئة جماعتين. فلا يمكن أن ندعى أن لأصحاب إضاءة ٧٧ روحا مركزية واحدة، بل إن مأزقهم تشكل من خلال الجماعة القائمة على روح فردية ومن ثم فلم يسلموا من الخلافات والصراعات ورغبة التواجد والنفى. ولا يمكننا أن ندعى وجود مشروع عام لديهم جميعًا ولكنها مشاريع فردية خاصة وربما بآليات متناقضة. الشيء الوحيد الذى اجتمعوا عليه هو الوقوع تحت سطوة أدونيس المنظر وسطوة المعمق لمجراه عفيفى مطر صاحب الفرقاطة التى لم ينج منها أحد آنئذ. لكن الزمان كان قد دار عن فكرة عفيفى وظلت أسطورته الخاصة وعلى السبعينيين أن ينتجوا أساطيرهم هم؛ فاستداروا ليبحثوا عن الشعلة التى كانت تملأ أرواحهم بالدفء فوجدوا أن على قنديل قد توفى مبكرا ولم يترك لهم سوى القليل الذى تدارسوه فيما بينهم كأنه انجيل ثورتهم. ومن ثم فلم يكن ثمة ملاذ سوى اللغة التى توارثوها عن أدونيس وعفيفى مطر ووقعوا فيها بدرجات حتى أصبحت الفرقة الناجية منهم تعد على أصابع اليد الواحدة ولا يمكن تخليصها لنفسها تمامًا.

أظن أن هذا هو الجزء الأول من المأزق فالجزء الثانى يكمن فى قصيدة النثر حين أصبحت فرض عين فى نهاية الثمانينيات وهنا تبارى أغلبهم فى اللحاق بها فى ثورة تشبه ثورة الانفتاح وان تقنياتها هى روح العالم الجديدة ومن يتخلف عنها يصبح غير حداثى أو غير صالح للدخول إلى بعد حداثة. فأضاعوا زمنًا طويلاً فى تقنيات لا تتناسب مع رؤاهم وأرواحهم ولا مفردات الحياة التى عاشوا بها. فجاءت قصائدهم فى أغلبها ضعيفة وغير متسقة مع ذواتها بل إنها كانت شكلاً بلا مضمون سوى ما أعلنوه منذ البدء [لا للمقدس ـ لا للتابو].

ربما كان جيل السبعينيات هو أكثر الأجيال التى ظلمت ليس لأنهم ظلموا أنفسهم ولكن لأن الظرف السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى كان أكثر قسوة عليهم، فقد نشأوا فى أحضان الشمولية والمقولات الكلية والرومانسية الواقعية وكان عليهم أن يكتبوا فى زمن التفكيك والذاتية الفردية لأناس مازالت تعيش هذه الأحلام. وما إن بدأ الايقاع ينتظم حتى تغيرت الرؤية الثقافية ككل وكان عليهم أن يناضلوا من جديد لتأسيس رؤى شعرية مغايرة سواءً لما بدأ الناس يتدربون عليه أو مغايرة لطبيعة المكان الذى يقدس العبودية ويركن للاستسلام ويكره الثورة حتى على المستوى الشعرى. لكنهم استمروا فى طرح رؤاهم الجديدة حاملين على أكتافهم وزر تغيير العالم مرتين والبدء من جديد فى كل مرة، ورغم أنها الحقبة الوحيدة التى تركت لنا كل هذا العدد من الشعراء غير أن اللعنات لم تنزل على شعار حقبة بقدر ما نزلت عليهم، اتهموا بالتفكيك والهدم والسريالية وجوقة اللغة الجوفاء.

فى الوقت الذى تحملوا فيه أعباء الرسالة فى زمن التقلبات ولا يمكننا أن ننكر أن السبعينيين هم الذين خطوا لقصيدة النثر مشروعيتها فى واقعنا المصرى، فى الوقت الذى وقف الستينيون يجربون بحذر ثم رفض تام ثم هجوم معلن حتى لا تنطوى صفحة الحداثة وينسى الناس أسماءهم ويلتفتون إلى الجيل الجديد. نعلم أن عددًا من السبعينيين مازالوا يرفضون هذا النص للآن لكن ذلك لا يمنع من أن هناك من ضحوا بعشر سنوات كاملة ليبدأوا من جديد.

ربما كانت هذه المجموعة من الشهادات هى التى أعادتنا إلى الحديث عن جيل كامل من داخل شهاداتهم وما سجلوه عن حقبتهم سريعة التغير، وقد كنا نود لو أن باقى السبعينيين كتبوا شهاداتهم حتى نتعرف أكثر عليهم من داخل أنفسهم؛ فنقرأ المزيد من الشهادات عن الواقع والشعر والذات: شهادات تجعلنا أمام دفاتر تاريخ وطن يتحول.

كاميليا صبحى

صدر العدد الأول والثانى من مجلة آرابويتيكا فى باريس . وهى كما يتضح من اسمها، مجلة تُعنى بالشعر وقضاياه بصفة عامة ، مع التركيز على الشعر العربى بصفة خاصة من خلال دراسات وكتابات جادة تسعى للتأصيل لحركة الشعر العربى المعاصر. رئيس تحريرها هو عبد القادر الجنابى ، الشاعر العراقى المقيم بباريس ، ويتميز بنشاطه الواسع فى مجال الشعر واهتمامه الكبير بقصيدة النثر بصفة خاصة. فقد أصدر أكثر من أنطولوجيا للشعر العربى المترجم إلى الفرنسية منها : " الشعر العربى الحديث " ويقع فى ٣٥٧ صفحة ويضم قصائد لمعظم الشعراء العرب المعاصرين ، صدر عن دار نشر Maisonneuve- Larose بباريس عام ١٩٩٩ ، و" قصيدة النثر العربية " وهى أنطولوجية قصيرة تضم عددا من قصائد النثر وترجمتها إلى الفرنسية صدرت عن دار نشر Paris Méditerranée بباريس عام ٢٠٠١ ، وأخيرا " شاعرات معاصرات " الصادر عن دار النشر نفسها عام ٢٠٠١ ، ويضم قصائد من الشعر النسائى العربى وترجمتها إلى الفرنسية.

يستهل هذا العدد بقصائد نثرية لبول سيلان وقراءة لشعره يقدمها جيروم روتنبورج وبيير جوريس وسيباستيان ريتشمان.

وفي باب " أصوات من الشرق " مقال لعبد القادر الجنابى عن بول شاؤول ، الشاعر والصحفى وأحد مـترجمى صمويل بيكيت والمسئول حاليا عن الصفحة الثقافية بجريدة المستقبل ، و أحد مؤسسى " حركة الوعى اللبنانية " . ويعد شاؤول كما يقول الجنابى من الأصوات الشعرية القليلة التى أفادت من التجربة الشعرية العربية فى مجال قصيدة النثر ، ومن تجاوز الغرب لها، بحيث اتخذت قصائده الشكل الذى فرضه الإبداع الشعرى ذاته فكانت تواصلا مع ما سبق أحيانا وقطيعة معه فى أحيان أخرى.

ويتابع أنسي الحاج فى مقال له الحديث عن خصائص شعر بول شاؤول فيقول إن التكثيف الشديد فى أسلوبه حين يكتب عن الجسد أو الوطن أو الموت أو الشعب على حد سواء، يجعلنا نشعر أن السطر أشبه بمرتفع ، والبياض على قمته خواء ولكنه ليس فضاء صامتا بقدر ما هو ضياء يسهم فى اكتمال الخيال. وهو يعلق قلوبنا على قمة هذا السطر، لنقف على حافة الهاوية ، فيأخذنا فى تيار عارم يدفعنا نحو النور.

ثم يفرد العدد صفحات لشعر شاؤول بالفرنسية. وعن ترجمة الشعر يقول شاؤول إنه لابد للترجمة أن تتحرر تماما ، لتصل إلى جوهر القصيدة وليس إلى شكلها الخارجي. فمن لم يدرك جوهر القصيدة الشعرى لا يصلح أن يترجم الشعر. لهذا ، لا يمكن أن يترجم الشعر إلا شاعر، مثلما لا يمكن إلا لفيزيائي ترجمة الفيزياء وهكذا ...

وتنهى المجلة ملف شاؤول بمقال له تحت عنوان " نصوص نقدية ". يكتب فيه عن انفصال القصيدة عن الشاعر لحظة قراءتها على جمهور الشعر، فتغادره وتتحرر من قيودها النفعية والتاريخية والاجتماعية ، تتحرر من ذاكرة الشاعر التى تثقل عليها ومن المجتمع المحيط به لتدلـف أحيانا إلى النسيان ولتظل مرتبطة بالشاعر بعلاقة أوديبية خالصة تتحول إلى نسيان أوديبى ، نسيان يجعل من العودة إلى الشاعر عودة إلى الموت. فبعد أن تلقى القصيدة ، وبعد أن ترحل عن " الآخر " الشاعر والجمهور تتجاوز كل هذا لتلحق بعالم المنفى المغلق . فإذا حاول الشاعر استعادتها ليسقط عليها تاريخه ويعطيها دلالات تجاوزتها ، إذ به يواجه مجهولا لا يعرفه ، يحاول أن يتحرر من سطوته وصرامته.

ثم تقدم المجلة قصائد لميجل سواريز ، وجوان جيلمان ، وجون بورتونت، وسيباستيان ريتشمان ، وطاهر بكرى ، وبيرنار نويل ، وكاربيلان ومارك ديلوز ، وتجربة شعرية خاصة بين صفاء فتحى وجاك ديريدا . فقد قدمت الشاعرة نصا لها ترجمته بنفسها إلى الفرنسية ، ومن خلال هذا النص المترجم أعاد ديريدا صياغة القصيدة ، ليقدما معا صياغتين لقصيدة واحدة فى تجربة جديرة بالقراءة.

ويقدم وليد الخشاب مقالا بعنوان " صوفية، وشعر ومقاومة " ، يستعيد فى بدايته نقد عبد القادر الجنابى لنص " الصوفية والسيريالية " لأدونيس. ويؤكد أن هذا التحاور بين نص أدونيس ونقد الجنابى يلخص الجدل العربى الدائر بشأن حداثة الثقافة العربية.

ويطرح رضوان بن عمارة فى مقاله " هل يمكن ترجمة الشرق ؟ " فكرة أن الحضارة تستعصى على الترجمة ، حتى وإن كانت حاجتها إليها ماسة . فالترجمة تهدف أساسا كما يقول إلى مد علاقة مع الآخر من خلال الكتابة ، ولكن فيها شىء من عنف اختلاط الأجناس بينما الحضارة تريد أن تكون كافية بذاتها.

وعن ترجمة الشعر أيضا مقال يحمل عنوان " عن الترجمة وآثارها " جاء فيه أن المترجمين العرب دأبوا ليس فقط على ترجمة النص الشعرى بصورة تقريبية ، ولكن على "تعريبه " أيضا خاصة فى تجربة مجلة " شعر" اللبنانية ، بحيث يخرج فى أسلوب عربى خالص ، وإن لم يخلو أحيانا من هنات. ويؤكد الكاتب أن الشعر العربى المعاصر ربما أفاد من هذه الترجمات أكثر مما أفاد من الشعر العربى الحديث ذاته.

وفى النهاية يعرض عبد القادر الجنابى باختصار لتاريخ قصيدة النثر العربية . ثم تقدم المجلة بدورها متابعات لمارك كوبير وهو قاص ومدرس جامعى تخصص حاليا فى الأدب العربى . صدرت تحت إشرافه دراسة هامة عام ١٩٩٩ عن دار نشر Centre National De Documentation Pédagogique تحت عنوان " بين النيل والرمال " عن الكتاب المصريين الفرانكفونيين . ومن خلال دراسات جادة قام بها عدد من الباحثين الفرنسيين يتعرف القارىء الفرنسى على الإنتاج الأدبى لجورج حنين وإدموند جابيس وجويس منصور وغيرهم فى الفترة ما بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٦٠.

مجلة Magazine littéraire
العدد ٤٠٦- فبراير ٢٠٠٢

أفرد هذا العدد ملفا خاصا للفيلسوف الفرنسي الراحل جيل دولوز المعروف بصعوبة أعماله على الرغم من انتشارها . والملف يحمل عنوان " أثر دولوز فى الفلسفة وعلم الجمال والسياسة "، استهل بمقال لأستاذ الفلسفة آلان باديو تحت عنوان " دولوز على خط المواجهة " يقول فيه إن مكافحة فكرة التناهى ، والحديث عن البراءة الزائفة ، والدرس المستخلص من الهزيمة والرضوخ ، وعدم الثقة إلا فى اللامحدود هى خلاصة الدرس المستخلص من فلسفة دولوز ، والذى يجعل فكره حاضرا شديد المعاصرة.

ويرى دافيد لابوجاد ، الأستاذ بالسوربون ، أن فلسفة دولوز منفتحة على الخارج. وقد قام مؤخرا بجمع سلسلة من مقالات دولوز ومحاضرات له فى كتاب صدر عن دار نشر Minuit تحت عنوان " الجزيرة المهجورة ونصوص أخرى" . ويغطى الكتاب نحو عشرين عامًا من رحلة دولوز الفلسفية.

ويركز باتريس مانيجلييه أستاذ الفلسفة فى جامعة نانتير على البعد الميتافيزيقى فى فلسفة دولوز ، لكنه يؤكد أنها لغة ميتافيزيقية جديدة ، ويقول إن أعمال جيل دولوز تحلق بالفعل فى سماء الميتافيزيقا البعيدة ، ولكن على طريقة عُقاب زراديشت ، فهى تتحين اللحظة الحاسمة التى تهبط فيها على الأرض لتحفر بحروف حية أثرها على السياسة والمعرفة والفن.

أما " الفلسفة بدون مناقشة " فهو عنوان مقال إيليى دورينج أستاذ الفلسفة بجامعة نانتير أيضا ، ويركز على سأم دولوز من المناقشات الفلسفية ، والذى طالما عبر عنه من خلال كتاباته ، ومنها مقولته " لشد ما نقمت الفلسفة المناقشات ، فلديها دائما شيء آخر غير هذا تفعله ". ويرى الكاتب أن دولوز لا يدعى إعطاء تصور مبتكر عن المناقشة ، ولكنه يقدم فى المقابل طرحا متفردا. يقول دولوز " المناقشة ممارســـة نرجسية يسعى كل متحدث من خلالها إلى الظهور بمظهر الجميل ، حتى أننا سرعان ما ننسى موضوع الحديث ".

وعن التجريبية فى أعمال دولوز يقول كلود أمبير إن دولوز خطا بدراسته " منطق المعنى" خطوة حاسمة ، فقد تجلت فى هذا العمل قدرة دولوز الفلسفية على تطبيق النهج التجريبى على فكره التجريبى ذاته وهو شيء شديد الجدة .

ثم مزج بين الفن والفلسفة من خلال عدة مقالات ، أولها مقال لتوماس بيناتوي مدرس الفلسفة بجامعة فال دى مارن يؤكد فيه على عبقرية دولوز فى استخدام التاريخ بأسلوب القص واللصق أو ما يعرف فى الفن التشكيلى بالكولاج ، ليخرج فى النهاية مشهد يتحول من خلاله مفكرون كلاسيكيون إلى أدوات تصَورية دون أن يخونوا فكرهم.

ودراسات دولوز حول الفن سواء كان أدبا أو تصويرا زيتيا أو عملا سينمائيا كان لها أثر بالغ على الفنانين والفلاسفة على حد سواء من خلال الآفاق التى فتحتها أمامهم . والحديث الذى أجراه دافيد رابواين مع جاك رانسيار يهدف إلى الإجابة عن هذا التساؤل: هل هناك نظرية جمالية خاصة بدولوز؟

وعن " صورة الفكر"، عنوان الفصل الأخير من كتاب جيل دولوز " بروست والعلامات"، وكذلك عنوان الفصل الثالث من كتابه " الاختلاف والتكرار " يتحدث ريمون بيللور فيقول إن لفظ "صورة " مقصود ، فهو الأيقونة التى يتعين تدميرها " فنظرية الفكر كالتصوير الزيتى ، تحتاج لثورة تجعلها تتحول من التصوير إلى التجريد : هذا هو موضوع نظرية الفكر بدون صورة " كما يراها دولوز.

وقد أثارت أفكار دولوز السينمائى مانويل دى أوليفيرا ، إذ استمع إليه فى محاضرة عن الابتكارية فى السينما فكتب إليه رسالة طويلة نشرت المجلة بعضا منها.

وعن فيليكس جاتارى ، رفيق رحلة دولوز الفكرية الذى اقترن اسمه به ، كتبت الباحثة آن كيريان تحكى عن اللقاء الأول الذى تم عام ١٩٦٩ ليستمر لقاؤهم الفكرى إلى النهاية .

ويتساءل فى النهاية دافيد رابوين وباتريس مانيجلييه : أى سياسة يطرحها دولوز؟ فقد تعرضت أفكاره السياسية لتأويلات شديدة التعارض. ويرى الكاتبان عدم جدوى البحث فى مفاهيمه السياسية عن أشياء أسطورية أو كلمات ضخمة وإنما عن أدوات تصورية يمكن أن تكشف النقاب عن صراعات وقضايا سياسية جديدة.

عنوان العدد " إيطاليا اليوم " أدب ومجتمع.

كانت إيطاليا ضيف شرف معرض الكتاب الثانى والعشرين الذى أقيم مؤخرا فى باريس . ومن ثم ، رأت المجلة تقديم صورة تقول - بداهة- إنها ليست كاملة للمشهد الأدبى الإيطالى. تتحدث عن إنتاج كبار الكتاب المنتمين للحقب الماضية والذين يشكلون المرجعية الأساسية للثقافة الإيطالية ، ولكنها تقدم أيضا شخصيات جديدة شقت طريقها وتأكدت مكانتها ومن خلالها بدأت مجالات إبداعية جديدة تتفتح وموضوعات مختلفة تأخذ مكانها. ولأن الأدب ليس بمعزل عن السياق الذى يتولد من خلاله فقد رأت المجلة أيضا إلقاء الضوء على بعض التحولات الاجتماعية والسياسية ، واستعراض بعض المعارك الثقافية التى شهدتها البلاد فى الآونة الأخيرة.

" آكلو لحوم البشر " أو هكذا سمت الصحافة مجموعة من شباب الكتاب، انطلقت فى ربيع عام ١٩٩٦ ، وانقضت على الساحة الأدبية الإيطالية ، مرتكبة فعلا لم تشهده هذه الساحة من قبل: فقد أصدرت "أنطولوجيا" ، والأدهى من هذا أنها أنطولوجيا للقصص القصيرة، النوع الأدبى الأقل متابعة وقراءة فى إيطاليا. كان الناشرون يرفضون بإصرار نشر مجموعات القصص القصيرة . و لكن هؤلاء الكتاب الشبان ، ومن بينهم نيكولو آمانيتى ، وألدو نوفو وألدا تيودورانى وستيفانو ماسارون ، قلبوا الموازين لتحقق كتاباتهم نجاحا غير مسبوق.

موجة أخرى من الكتابات الأدبية الشابة ، قادمة هذه المرة من الجنوب الإيطالى، بدأت تظهر على الساحة مع بداية التسعينيات. من أهم الخصائص التى تميزها انطلاقها من أحداث حقيقية ، كما أن حيويتها الشديدة دعت النقاد إلى وصفها بأنها تفجر بركانى. من بين هؤلاء الكتاب : كارمين آبات وجيوسيبى مونتيزانو .

ثم نقلة إلى أيقونة الثقافة الإيطالية ، أمبرتو إيكو، وحديث أجراه معه فابيو جامبارو عن أهم أعماله الفكرية والأدبية ، ولكنه يقف بالطبع عند أحدث رواياته " بودولينو " التى يعود الكاتب من خلالها إلى موضوع قريب إلى قلبه : التاريخ ، وأحداثه غير المتوقعة أحيانا ، والتقاء ثقافات مختلفة ، ولعبة الصواب والخطأ. إنها عودة إلى العصور الوسطى التى استهل بها إيكو باكورة إنتاجه الأدبى " اسم الوردة " حتى وإن جاءت بمحض الصدفة كما يبين من خلال الحوار.

ولم تسلم الرواية البوليسية من التجديد ، خاصة بعد النجاح المدوى الذى حققته روايات أندريا كاميليرى والتى أعادت إلى الأذهان ماضى مدينة صقلية . مع هذه الروايات بدأت القصص البوليسية الإيطالية تستمد أفكارها من الإقليمية ومن التاريخ. هذا ما يعرضه مقال جيرار لاكاس ، مترجم العديد من القصص البوليسية الإيطالية.

وعن داريو فو، الحائز جائزة نوبل فى الأدب والممثل المسرحى والكاتب معا، كتب جيدو بونينو يقول أن كلمة داريو فو لا يمكن فصلها عن جسده. فإذا كان الكتاب فى إيطاليا دهشوا لحصوله على الجائزة بدعوى ألا شأن له بالأدب ، إلا أن مسرحياته الأربعين لابد أنها شفعت له ، حتى وإن لم تكتب لتقرأ بالضرورة.

أما الكاتب المبدع أنطونيو تابوتشى ، فقد نشر مؤخرا رواية تحمل عنوان " لقد تأخر الوقت، تأخر كثيرا " . وهى تدق ناقوس الخطر إزاء الموقف السياسى على الساحة الإيطالية. ففى رأى الكاتب أن " الأدب هو مساحة من الحرية " وهو "أرض واسعة يقود إليها أكثر من طريق، بوسع الكاتب أن يمضى فيها جميعا." ومن ناحية أخرى ، كان للكاتب أكثر من موقف أعلن فيه

صراحة معارضته لسياسة برلوسكونى رئيس الوزراء الإيطالى الحالى ، فهو يرى أن تحالف برلسكونى لا يقدم يمينا حديثا ليبراليا بقدر ما هو تحالف عنصرى معاد للأجانب.

إنه " عالم ليس لديه آفاق مستقبلية " أو هكذا يراه سيزار جاربولى ، أهم ناقد إيطالى معاصر. وهو يتهم الأدب بأنه بداية من الستينيات أدار ظهره تماما للمستقبل ، وأن إحساسا بالفراغ والركود انتاب الثقافة الإيطالية بحيث أصبحت تفتقر إلى وجود كتاب كبار. وهو يرى أن التليفزيون يقتل الإبداع الأدبى ويسحب الأكسجين من الحياة المعاصرة وبالتالى من الأدب. ولكنه مع هذا يستثنى بعض الكتابات النسائية التى جاءت على مستوى عال مثل كتابات فلور جايجى.

فإيطاليا أيضا امرأة ، أو هكذا يقول رينيه شيكاتى كاتب المقال الذى يحمل هذا العنوان. ويرصد فيه أهم الكتابات النسائية خلال القرن العشرين وكيف أنها تميزت بالتنوع والثراء. من بين هذه الأسماء يذكر سيبيليا آليرامو ، وروزيتا لوى ، وإلسا مورينت وفرانشيسكا سانفيتال. ويذكرنا أيضا بحصول الروائية جرازيا ديليدا على جائزة نوبل فى الأدب.

وتتابع المجلة موضوعها برصد الحركة الثقافية الإيطالية من خلال أهم الترجمات التى صدرت لكلاسيكيات الأدب الإيطالى . ثم بمقال عن الجديد فى الفلسفة الإيطالية المنفتحة على الجدل الحالى والموضوعات المثارة على الساحة الدولية ، لتؤكد فى النهاية أن "الديمقراطية رواية " رصدتها الروايات التاريخية الإيطالية ، فقدمت كشف حساب دقيقا بجميع النجاحات والمآسى التى شهدتها البلاد ، وألقت الضوء على هشاشة الديمقراطية الإيطالية.

واستمرارا لرصد المشهد السياسي الإيطالي تختتم المجلة موضوع العدد بمجموعة من المقالات عن "الثورية الإيطالية" ، و"تاريخ جديد لإيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية" ، لتنهيه بمقال عن " الحقيقة السياسية " .

ماهر شفيق فريد

مجلة "بويترى رفيو"

حوى عدد الخريف ٢٠٠١ (السنة ٩١، العدد٣) من مجلة "بويترى رفيو" Poetry Review البريطانية عديدا من القصائد والمقالات.

فهناك مجموعة قصائد للشاعرة البولندية فيسلافاشيمبورسكا الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩٦، والشاعر إدوين مورجان (مع مقابلة معه)، والشاعر جيفرى هيل، والشاعر تونى موريسون، والشاعر الفرنسى جاك ريدا، والشاعر الإيطالى جيانى دليا، والشاعر الطبيب دانى أبسى، والشاعر أنطونى ثويت، والشاعر النيوزيلاندى بيتر بلاند.

وهناك مقالات عن قصائد ريلكه المكتوبة بالفرنسية، والشعر اليهودى فى بريطانيا منذ عام ١٩٤٥، والشاعر الأمريكى جون آشبرى، والشاعر إدريان متشل، وقصائد الشاعر كريج رين ومقالاته، ومقالة عن الشاعر ت.س إليوت أتوقف عندها هنا.

كاتب المقالة هو دنيس أودريسكول، ومناسبتها صدور كتاب عنوانه "الكلمات وحدها: الشاعر ت.س. إليوت" من تأليف الناقد دنيس دونوه (الناشر: مطبعة جامعة ييل).

يقول كاتب المقالة: إن محكمة الرأى الأدبى فى إليوت ما زالت تجتمع وتنفضّ دون الوصول إلى نتائج حاسمة. فهناك من يتهمونه بمعاداة السامية ومن يدفعون عنه هذه التهمة. ونحن مازلنا بانتظار نشر رسائله الشخصية الكاملة التى لم يظهر منها إلى الآن سوى مجلد واحد حررته أرملته فاليرى إليوت عام ١٩٨٨.

وكتاب دنيس دونوه يتميز بالصرامة وإحكام الحجة والنظر إلى إليوت بعين التوقير. وهو يقرر أن دينه الشخصى لإليوت عظيم، ويرى أن المنتقصين من قدره قد أساءوا تقديمه. ودونوه يكتب من منظور مسيحى شاكيا من أن أغلب النقاد اليوم يرون من واجبهم أن يهاجموا المسيحية وأن يسخروا من أى مؤمن بها. ثم يتقدم من ذلك إلى تحليل أغلب قصائد إليوت المهمة تحليلا لغويا وموسيقيا وفلسفيا.

وينظر دونوه إلى إليوت على أنه الرجل الذى استطاع أن يجدد الشعر الإنجليزى ولكن باستخدام مواد أغلبها قديم: دانتى، شكسبير، الكتاب المسرحيون الإنجليز فى عصر الملكة إليزبث والملك جيمس، شعراء القرن السابع عشر وكهنته ووعاظه.

كان إليوت كما يقول أودريسكول ـ ناقدا كبيرا وناشرا ملهما (كان أحد مديرى دار النشر اللندنية: فيبروفيبر، بلور) رغم نغمته الشخصية الحميمة، أزمات القرن العشرين وانقشاع أوهامه وافتقاره إلى اليقين.

ومن القصائد التى يتوقف عندها دونوه قصيدة باكرة لإليوت عنوانها "الفتاة الباكية" (١٩١٦) هذا نصها:

La Figlia Che Fiange
O quam te memorem Virgo

الفتاة الباكية

أيتها الفتاة، بأى اسم يتسنى لى أن أعرفك
فلتقفى على أعلى درجة فى السلم.
ولتتكئى على أصيص من أصيص الحديقة .
ولتنسجى، لتنسجى ضوء الشمس فى شعرك

ضمي إليك أزهارك فى دهشة يعروها الألم..
والقيْ بها إلى الأرض واستديرى
وثمة استهجان آبق فى عينيك.
لكن فلتنسجى، لتنسجى ضوء الشمس فى شعرك.

على مثل هذا النحو قد كنت بحيث أجعله يمضى.
على مثل هذا النحو قد كنت بحيث أجعلها تقف وتبتئس
على مثل هذا النحو قد كان بحيث يمضى
مثلما تفارق الروح البدن ممزقة ومجروحة،
مثلما يفارق العقل الجسد الذى استخدمه
أخلق بى أن أجد
سبيلا لا يضارعه سبيل فى خفته وحذقه
سبيلا يمكن لكلانا أن يفهمه
بسيطا لا عهد له كأنه ابتسامة ومصافحة يد.

قد استدارت ماضية ولكن بطقس الخريف
وقد استأثرت بخيالى أياما عديدة
أياما عديدة وساعات عديدة.
إن شعرها لعلى ذراعيها، وإن ذراعيها لملؤهما الأزهار
وإنى لأتساءل كيف ينبغى أن يكون اجتماع الاثنين!

قد كنت بحيث أفقد إيماءه ووضعا.
وإن هذه التأملات ما زالت تحيرنى بعض الأحيان
فتصف الليل المضطرب وراحة القيلولة

يصف دونوه هذه القصيدة القصيرة بأنها "أجمل قصائد إليوت" ويقدم حيثيات مقنعة لهذا الحكم، فالتيار الرمزى الذى يحاول كتابة "شعر صاف" (والقصيدة المذكورة أعلاه من هذا النوع) يحقق ذاته من خلال "موسيقى لفظية". وهذه القصيدة المستوحاة من تمثال فى متحف إيطالى لفتاة تبكى فراق حبيبها حافلة - فى الأصل الإنجليزى - بمؤثرات موسيقية غنية.

مجلة "بانيبول" Banipal:

هذه مجلة خاصة بالأدب العربى الحديث تصدر فى لندن وترأس تحريرها المستشرقة مرجريت أو بانك، وهى تظهر ثلاث مرات فى السنة: فى الربيع والصيف والخريف، وتستمد اسمها من أشور بانيبول آخر ملوك آشور العظماء وراعى الفنون الذى جمع فى عاصمته نينوى أول مكتبة متكاملة فى تاريخ الشرق الأوسط القديم.

وفى آخر عدد وصلنا من هذه المجلة (العدد ١٢، خريف ٢٠٠١) مقابلة مع الروائى اللبنانى إلياس خورى، وقصائد لسركون بولص وسعدى يوسف ومهجة كهف وكاظم جهاد وفاضل العزاوى ومحمد بنيس وغيرهم، ومقتطف من رواية "مجنون الحكم" لسالم حميش، ومقتطف من ذكريات الكاتب الفلسطينى رشاد أبو رشاد تحت عنوان "عكا لا تخشى هدير البحر"، وأقصوصتان لمحمد مستجاب (مع تعريف بالمؤلف)، وأقصوصة لعيسى بلاطة عنوانها "الكل باطل"، ورثاء بقلم الشاعر محمد بنيس للروائى المغربى الراحل محمد زفزاف (١٩٤٥ - ٢٠٠١) مع أقصوصتين لهذا الأخير.

أما باب مراجعات الكتب فيضم مقالات، تتفاوت طولا وقصرا، عن قصائد محمود درويش، ورواية، الباب المفتوح "للطيفة الزيات، ورواية لفؤاد التكرلى، و"بيضة النعامة" لرءوف مسعد، وكتاب "تأملات فى المنفى" لإدوارد سعيد، ومنتخبات من الشعر العربى المهجرى الجديد فى أمريكا بعد جبران، وأطروحة عن القصة الكويتية القصيرة المعاصرة بين الجرب والسلام (١٩٢٩ ـ ١٩٩٥) لمستشرقة بولندية، وعدد مجلة "ألف" (الجامعة الأمريكية بالقاهرة) الذى يتناول كتابا عربا يكتبون بلغات أجنبية.

يكتب سمير اليوسف (وهو روائى وناقد فلسطينى يعيش فى لندن ويحمل درجة الماجستير فى الفلسفة من جامعة لندن) عن رواية لطيفة الزيات "الباب المفتوح" (١٩٦٠) التى صدرت ترجمتها الإنجليزية بقلم مارلين بوث عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة خلال العام الماضى، فيقول :

عندما يقرأ المرء هذه الرواية بالإنجليزية، بعد أربعين عاما من صدورها بالعربية لأول مرة، لا يملك إلا أن يشعر أنها لم تصمد لاختبار الزمن. ولكن هذا أمر متوقع من رواية تدور أحداثها فى العقد الفاصل بين نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) والعدوان الثلاثى على مصر (١٩٥٦) ولا تخلو لغتها من آثار البلاغة الوطنية المظفرة لذلك العقد. لهذا لا يبدو أن لها اليوم قدرة كبيرة على مخاطبة القارىء، كما أن لغتها (المعتمدة إلى حد كبير على استخدام العامية المصرية، وهو ما لا يظهر فى الترجمة) قد فقدت التوهج الذى كان لها قديما.

قد لا يبدو هذا تعليقا سخيا على رواية جرى العرف على اعتبارها من علامات الطريق فى القصة العربية، ولكن علامات الطريق ـ كما علمتنا الخبرة ـ أكثر تعرضا من غيرها لأن تندرج فى مدرجة النسيان، فأهميتها تاريخية أكثر مما هى باطنة، إذ ما إن تمهد هذه العلامات الطريق لأشكال تعبيرية جديدة ـ وهو ما أنجزته هذه الرواية يقينا ـ حتى تعد مجرد "بدايات" أو إرهاصات بما سيلى.

تبدأ الرواية بمظاهرة كبرى فى القاهرة فى ٢١ فبراير ١٩٤٦ مما يؤذن ببداية حقبة حاسمة من الكفاح المصرى ضد الاستعمار البريطانى. وهى تتزامن أيضا مع بداية وعى بطلة الرواية ـ ليلى ـ جنسيا وسياسيا. إنها تطمح إلى تجاوز العالم الضيق لوسطها الاجتماعى بكل ما يتضمنه من نفاق وتفاهات. بيد أنها عندما تصل إلى سن البلوغ يفرض أبواها عليها قيودا ثقيلة للمحافظة على طهارتها، فلا يسمح لأصدقاء أخيها بزيارة البيت ولا بقراءة الروايات الغرامية.

هكذا تقيم الرواية صلات وثيقة بين البعد الاجتماعى (التنشئة، سلم القيم، الأعراف الأخلاقية السائدة، إلخ..) والبعد السياسى. ولكن ليلى لا تكاد تشارك فى مظاهرة شعبية، ومن ثم نفترض ضمنا أنها نجحت فى تأكيد إرادتها الشخصية، حتى تتعرض للإذلال الأبوى باعتبارها طفلة عاصية تعاقب على هذا الأساس.

تتمكن ليلى ـ فى حالات قليلة ـ من الإفلات من قبضة الرقابة الأبوية، ولكنها بدلا من أن تنجح فى تحقيق رغباتها العاطفية ومطامحها الذهنية تقع فى قبضة أشكال أخرى من الرقابة الذكرية : إن عصام ـ أول حب فى حياتها ـ يخنقها بنزعته إلى التملك وشكوكه فيها واتهامه لها بعدم الوفاء مع أنه، فى الحقيقة، هو الذى يخونها. والدكتور رمزى ـ أستاذها فى الجامعة ثم خطيبها ـ ينظر إليها على أنها مجرد تابع له يصفق لانتصاراته. وكلا الرجلين رمز للفساد الضارب بأطنابه فى جذور المجتمع وازدواج معاييره فى معادلة الذكر والأنثى.

والسرد القصصى هنا يتسم بالواقعية، وهى واقعية أرسى قواعدها نجيب محفوظ وزملاؤه من كتاب جيل سابق، ومن ثم نجد أن شخصيات لطيفة الزيات ـ وإن كانت تعبر من وجهات نظر سياسية وتدخل فى مناقشات ـ ليست مجرد تعبير عن أيديولوجيات وإنما هى شخصيات حية مهمومة، أيضا، بمشاكل الحياة اليومية وانشغالاتها الشخصية.

ويقول سميراليوسف إن "الباب المفتوح" من أولى المحاولات التى عمدت إلى إدماج التاريخ الاجتماعى والسياسى فى النص الأدبى من منظور نسوى. ورغم أنها مروية بضمير الغائب فإنها تمكن القارىء من أن يرى الصراع ضد السيطرة الأجنبية والنظام الأبوى بعينى بطلتها ومشاعرها.

والمقال - فى تقدير كاتب هذه السطور - حكم شجاع على رواية أسرف النقاد فى الثناء عليها (عندى أن الربع الأول منها ممتاز، أما الباقى فانحدار مستمر يبلغ أدنى مستوياته فى وصفها - غير الكفء - لحرب السويس). وهو يدعونا إلى إعادة النظر فى إنجاز كاتبة ربما كانت لها أهميتها من منظور النقد النسوى ولكن أهميتها الباطنة - مبدعة وناقدة - أقل من ذلك كثيرا.

تشهد حركة المجلات العربية الصادرة فى الفترة الأخيرة تنوعا وانتظاما لافتين، سواء كان ذلك مرتبطا بالمجلات القديمة مثل "الطريق" أو المجلات الحديثة نسبيا مثل "الثقافة البحرينية"، وسواء كان ذلك متصلا بالمجلات الصادرة عن مؤسسات أو تيارات فكرية وسياسية معينة مثل (عالم الفكر) أو الصادرة بجهود فردية مستقلة بشكل أو آخر مثل "الكتابة الأخرى". وعبر هذه المجلات، بتنوعها وارتباطها بطبيعة كتابها ومحرريها، تنتظم مجموعة من القضايا والمحاور والأسئلة مشكلة مرآة تنعكس عليها صور متعددة من الواقع الثقافى الراهن.

مجلة الطريق التى أتمت عامها الستين، وأصدرت عددها الواحد والستين فى مسيرة إصدارها التى نرجوها ممتدة وثرية على الدوام، تصدر المجلة محتفية بعمق الزمن واتصاله فى الخبرة وامتداده فى التجربة، فتحتفى بالأفق الثمانينى لمحمود أمين العالم وحنامينة، وتفرد ملفا خاصا لتسعينية محفوظ، أدامهم الله جميعا عمرًا وفكرا وإبداعا.

يكتب محمد دكروب متأملا عالم حنامينة ومسيرة محمود العالم راصدا بعض علامات الطريق وملامح الرحلة بادئا من اللحظة الراهنة لهما، يتحدث عن تعب الروائى وتفاؤل الناقد، ومن حدود التعب حتى العوالم التى صاغها المبدع السورى وجسدها فى رواياته المتتالية، يرصد دكروب التجربة ويتابعها بكلمات موجزة ودالة معا، ابتداءً من "المصابيح الزرق" حتى "حارة الشحاتين" و"صراع امرأتين" مرورا بالشراع والعاصفة والثلج يأتى من النافذة والشمس فى يوم غائم والياطر وثلاثية "بقايا صور ـ المستنقع ـ القطاف" رحلة ثرية فى عوالم مركبة ومتشابكة شكلت واحدة من أهم التجارب الروائية العربية، الطريقة ذاتها هى ما يتبعها دكروب متأملا تحولات محمود أمين العالم وحركة نقده الذاتى لكتاباته. فى العدد كذلك دراسة هامة للدكتور كمال عبد اللطيف تتناول موضوعا جديدا ولافتا هو "العروى فى مرآة الجابرى، الجابرى فى مرآة العروى" ورغم أن أحدًا من المفكرين لم يرد فى كتابات الآخر صراحة، إلا أن الدكتور عبد اللطيف حاول أن يتقصى رؤية كل منهما للآخر، اختلافا وحوارًا، مقدما عبر ذلك دراسة هامة فى هذا السياق. يقول مجملا آراءه فى العلاقة بين العروى والجابرى: لا يرد اسم الجابرى كما قلنا فى النص، لكن اختياراته الفكرية تحضر كمواقف يتجه عمل العروى لمحاصرتها، فالعقلانية الخلدونية رغم كل مزاياها داخل فضاء عصورنا الوسطى محدودة بنظام الفكر الإسلامى، وما ينطبق عليها ينطبق على الرشدية وعلى مختلف التوجهات الفكرية المتميزة فى الثقافة الإسلامية فى عصورنا الوسطى، لهذا السبب يستحيل فى نظر العروى أن نستفيد من عقلانية الاسم والأمر والمطلق، عقلانية عصورنا الوسطى، وكل محاولة للاستنجاد بها تجعلنا نبنى المفارقات، إن عقلانية الأزمنة الحديثة تتطلب القطع مع كل ما سبق، من أجل التمكن من استيعاب ما هو متاح اليوم للبشرية جمعاء.

لا وجود لذات مغلقة، ولا وجود لتاريخ غير مخترق، إن التصورات التمجيدية للذات هى التى تتصورها ذاتًا خالصة، فتعزلها عن صيرورة تاريخها، ونحن عندما نتأمل صيرورة الذات نكتشف الألوان والأشكال التى تتخذها خلال مسيرتها. وفى هذا السياق تصبح الذات مطالبة فى الأزمنة الحديثة بإعادة إنتاج ذاتها وصيرورتها، فى فضاء عام يتيح لها تملك مكاسب محددة، واحتضان اختيارات تعيد تركيبها وتركيب تاريخيتها داخل الزمان، بالصورة التى تغنيها وتطورها وتهبها القدرة على الاستمرار والتحول.

فى سياق آخر مرآوى أيضا، لا يرد فيه اسم العروى، يتحدث الجابرى فى نص "بنية العقل العربى" وفى خاتمته بالذات، عن سهولة المواقف الراديكالية فى التاريخ، مستخدمًا لغة الاستعارة، وذلك فى قول يخاطب فيه أصحاب المواقف الراديكالية فى مسألة الموقف من التراث ومن الماضى، أى الموقف من القطيعة ومن الاستمرارية فى التاريخ، يقول: "ما أسهل الهروب إلى الأمام"، أى ما أسهل اتخاذ المواقف التى تتجنب رؤية الواقع كما هو فتهرب إلى الأمام، وتتخلى

عن التاريخ تحت اسم مساعى ومبادرات تأسيس التاريخ الجديد، التاريخ الذى يقطع مع المورث، فى كليته، ليتبنى موروث الآخرين وثقافتهم. ويتضمن العدد بالإضافة إلى ذلك دراسات حول نظرية الفن وفلسفة الجمال عند أبى حيان التوحيدى للدكتور محمد بركات مراد، وميكانيكا الكم، فلسفيا للدكتور على الشوك وجمهورية أفلاطون وسراب الجدل السياسى. ومن المواد الهامة فى العدد ملف عن تسعينية نجيب محفوظ يكتب فيه محمود أمين العالم محللا حول الخاص والعام، ويمنى العيد عن الرواية العربية ومسألة المرجع (ميرامار نموذجا) وحسين عيد عن الواقع والأحلام، بينما يقرأ محمد دكروب فى أول نص نشره نجيب محفوظ عام ١٩٣٠مجلة الطريق بإصدارها الجديد تؤكد دورها وتميزها فى حركة الدوريات العربية، فهى رغم صدورها عن تيار فكرى وسياسى معين، إلا أنها لا تتقيد بأطر ضيقة أو قوالب جاهزة بل تسعى إلى مساءلة الواقع برؤية علمية نقدية ومساءلة تيارها الفكرى ذاته، صانعة عبر تراكم الإصدار واتصال الخبرة والمعرفة واحدة من التجارب الأساسية فى الثقافة العربية الحديثة.

من أفق آخر، زمنيا وفكريا وممارسة، تأتى مجلة "الكتابة الأخرى" التى يحررها ويصدرها "هشام قشطة". وهى مجلة غير دورية صدرت كصدى أخير لحركة المجلات غير الدورية التى أصدرها عدد من المبدعين والمثقفين المصريين على مدار زمنى امتد من نهاية الستينيات وحتى منتصف الثمانينات تقريبا، وهى الحركة التى اعتبرها البعض ثورة ماستر يمكن أن تطرح بديلا للمؤسسة الثقافية، أو على الأقل تطرح علاقة مختلفة معها، علاقة طامحة إلى تكوين سلطة المثقف لا مثقف السلطة. تجاوزت "الكتابة الأخرى" خاصة فى عددها الأخير كونها صدى أخيرا لتلك الحركة، واستطاعت أن تحقق لنفسها مكانا متميزا عكس حركة الكتابة الجديدة ليس بالمعنى الزمنى فقط وإنما بالمعنى الفكرى والإبداعى، فاتحة ملفات هامة ومسكوتا عنها مع ذلك. فى عددها الأخير مجموعة من الدراسات والنصوص والمحاور قل أن تجتمع فى عدد واحد لمجلة ما، وفى تقديمه للعدد يحدد هشام قشطة المحاور ويجملها فى نقاط مجملة: الملف الأول ـ الصورة والسلطة، وفيه يقدم عادل السيوى قراءته لعلاقة بالغة التعقيد، إذ يقدم لنا إجابته حول صورة السلطة، وسلطة الصورة، مرورًا بسلطة الفنان، وسلطة السوق، وصولاً إلى مأزق هذه الصور جميعها. كما يطرح لنا إمكانية الخروج فى بيان هام وساخن يستحق وحده وقفة متأنية. وهو فى كل هذا يغامر بأن يضع حدًا لفكرة تمجيد الأسئلة، التى كثرت ـ كما يقول ـ هذه الأيام، ويعلن أنه "مهما كانت عبقرية الأسئلة وشاعريتها، فإن محاولة الإجابة شغف يستحق المغامرة، حيث لا يمكن الاكتفاء بالأسئلة، فالإجابة مهمة محورية، وهى البداية للكثير من الأسئلة.." وهو فى سبيل ذلك يأخذنا فى رحلة طويلة بدءًا من البدايات الأولى للإنسانية والحضارات القديمة، والفاصل الوسيط، والحضارات اليونانية والرومانية والإسلامية مرورًا بالعصر الحديث، وانتهاءً باللحظة الراهنة ومأزقها. من خلال تأملاته حول: الأسرى، العبيد، الجوارى، الثروة، الاستنساخ، المدينة، الفلاحين، الفرسان، سلطة الجسد، اغتراب الفن، سلطة السوق، صورة المجرم، صورة الحاكم، صورة الشخص، صورة الفنان، طغيان الموروث، موت اللوحة، الأيقونة، الزخارف، إنهيار الكليات..

الملف الثانى، هو ديوان "سأم باريس" الذى ترجمه بشير السباعى ليضيف بذلك واحدة من الإسهامات الأساسية فى ترجمة الشعر، ويستهل بودلير الديوان برسالة إلى صديقه أرسين هدسيه: من منا الذى لم يحلم، فى أيام طموحه، بمعجزة نثر شعرى، موسيقى دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والمرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات الهواجس وإنتفاضات الوجدان؟ هذا المثل الأعلى الآسر الملح إنما يولد خاصة من إرتياد المدن الضخمة، من تقاطع علاقاتها التى تفوق الحصر.

الملف الثالث والهام الذى تنشره المجلة هو ملف الشعر السورى الذى أعده وقدمه عبد المنعم رمضان، بمعرفة واختيار لافتين، مكملا ملفه الأول عن الشعر المغربى. بالإضافة إلى الملفات

الثلاثة تضم الكتابة الأخرى نصوصا شعرية ومقالات متنوعة، على نحو يجعل العدد علامة على تطور المجلة ودورها معا.

فى العدد الأخير لمجلة "الرافد" التى تصدرها وزارة الثقافة والإعلام بالشارقة، نقرأ مجموعة متنوعة من الدراسات والنصوص الإبداعية، منها دراسة هامة عن "خطاب التليفزيون والخطاب عن التليفزيون فى الفضاء الثقافى العربى" للدكتور نصر الدين العياضى. وفيها يرى الكاتب أن إشكالية بناء الدولة ترجمت على الصعيد التليفزيونى عبر عدة أشكال يجملها فى نقاط محددة حيث تحتل الدولة ورموزها جل الجريدة المصورة والحصص الإخبارية ولا تترك المجال لبروز المجتمع. فجل الموضوعات التى تشكل منها هذه الجرائد تتكون من هواجس وانشغالات السلطة التى ليست بالضرورة هواجس المجتمع أو بعض شرائحه. فالأحداث والوقائع التى تثير فضول الناس وقلقهم وتنشط حديثهم فى المقاهى، والساحات العمومية، والملاعب، والجامعات والمصانع، والنوادى الثقافية والرياضية، والمتاجر والقرى، والأحياء السكنية، والتى تشكل الوجبة التى تقدمها الجرائد المصورة فى القنوات التلفزيونية الأجنبية ليست هى التى تصنع مضمون الجرائد المصورة فى التلفزيونات العربية التى تتغذى من الخطب وبرقيات وكالات الأنباء والبلاغات والبيانات واللوائح السياسية الرسمية. لقد ترتب عن هذا أن الجرائد المصورة فى جل القنوات التلفزيونية العربية لا تقدم الأحداث أو سردا للأحداث بل تقدم خطابا حماسيا. وملفوظات هذا الخطاب كما هو معروف، تصادر المادة التلفزيونية الإخبارية أو تعيدها إلى بداية عهد البث التلفزيونى حيث كان الصحفى يقرأ برقيات وكالات الأنباء أو ينتصب أمام الكاميرا الثابتة للتعليق على الصور فيقضى على هامش تأويل الأحداث والصور الذى من المفروض أن المشاهد يمتلكه.

إذا كانت الجرائد المصورة فى التلفزيون فى الدول المتقدمة تقوم بدور فيدرالى لمختلف فئات المجتمع وشرائحه، فهى تقوم فى العديد من الدول العربية مع الأسف بدور إقصائى، لأن مصادرها الإخبارية الوطنية محصورة فى قائمة محددة ومعروفة ، واهتماماتها محصورة فى قائمة محددة من الموضوعات ذات التنوع القليل. وهذا ما أدى إلى بروز عدم التجانس بين ما يقدمه الوطنى وبين الحاجات الثقافية التى يعبر عنها الجمهور ويسعى إلى تلبيتها بعيدًا عنه. هكذا تتضح أكثر الفجوة القائمة بين الاستثمارات الهامة التى بذلت فى كل دولة عربية لتغطية ترابها بالمحطات الأرضية وبين ما يقدمه التلفزيون "الوطنى" من برامج، مما ترتب تخلف التلفزيون الوطنى عن الالتحاق بحركية التغيير الاجتماعى والثقافى والاقتصادى داخل المجتمع. ويضم العدد ملفا عن المسرح بين التأصيل والتجريب يكتب فيه مجموعة من الباحثين، ويستهل الملف محمود إسماعيل بدر بدراسة عن تأصيل المسرح العربى، وفيها يخلص الكاتب إلى أن تطوير الشكل المسرحى هى ضرورة لازمة للتوصل إلى الشكل المعاصر للمسرح القادر على الوصول إلى وجدان الناس، وفى هذا السياق نجد أن فرقة مسرح الحكواتى فى لبنان قد جمعت مادة مسرحيتها (من حكايات ١٩٣٦) من أحاديث وروايات ومسامرات استمعوا إليها من الفلاحين والعمال والرعاة حول مواجهة الاستعمار والصهيونية ومواجهة مخططاتهما لتمزيق الوطن العربى. يقول سعد أردش حول مضمون هذه المسرحية: (العمل انطلق من قصة واقعية شعبية جرت أحداثها فى منطقة بنت جبيل سنة ١٩٣٦ عندما هاجمت الجماهير سراى بنت جبيل للإفراج عن زعمائها الوطنين الذين اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسى فى الوقت الذى كانت تجرى فيه أضخم وأعنف الانتفاضات الشعبية المسلحة التى شملت سورية وفلسطين ولبنان). إن كل هذا وذاك من المؤشرات على أهمية التقاط الحدث من بيئته الأصيلة ودور ذلك فى خلق التجربة الإنسانية الشاملة من خلال الشكل الأصيل والمتوارث والذى يتفق مع روح الحدث والمتلقى المعاصر.

وفى الملف كذلك يكتب عبد الغنى داود عن التقنية فى المسرح، وعبد الرحمن حمادى عن واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية، ويترجم محمد سيف لبيتر بروك، بالإضافة إلى مجموعة من الدراسات الأخرى بحيث يقدم الملف بعض قضايا المسرح من منظورات مختلفة.

أثر العلاقات النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية*
عند محمد عفيفى مطر

محمد سعد شحاتة

لدراسةِ "أثر العلاقاتِ النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية عند مُحمد عفيفى مطر" دوافع استثارت الباحثَ فى بداية رحلته وجعلته يقتنعَ بضرورة القيام بمثل هذه الدراسة واختيار هذا العنوان الطويل محورا لبحثه.

لعل أولَ هذه الدوافع دافعٌ منهجِىٌّ؛ ترسخ فى قناعاتِ الباحث وهو يتابع الاتجاهات النقدية المختلفة التى تمارس رؤاها القرائية والنقدية - على حد سواء - على المنتج الشعرىّ العربىّ الحديث والقديم؛ إذ وجد الباحث فى أسس هذه الرؤى النقدية أسانيدَ نظرية يدور جُل محاورها حول استخدام النظريات النقدية الحديثة - الغربية منها على وجه التحديد - بقطيعة شبه تامة مع الرؤى البلاغية والنقدية العربية التى بُذِرَت دعائمُها من قبل، الأمرُ الذى جعلَ معظمَ التطبيقات الحديثة تبتسرُ نظرياتِها الأصلية من سياقاتها الاجتماعية والمعرفية وتطبقها تطبيقًا قسريًا - فى معظم الأحوال - على نصوصها الشعريّة؛ فتأتى النتيجة غريبة عن جوهر هذه اللغة وكنه شعريتها.

وهو الأمر الذى تجلى بشكل آخر فى التعامل مع الممارسات النقدية العربية القديمة؛ إذ نُظِرَ إليها على أنها مجرد تطبيقات بلاغيّة جزئيّة أو تطبيقات وسيطة قد تجاوزت آفاقَها الفكرية والقرائية القصيدة الحديثة؛ فصارَ الإلزامُ المنطقىُّ لهذه النظرة أن تتم دراسة النصوص النقدية العربية دراسة نظرية لاتنتهج تطبيقًا؛ لأنها - فى زعمهم نصوصٌ نظرية قديمة قد تجاوزتها حركة الإبداع الشعرىّ والنقدىّ المعاصِرَين.

ونتيجة لهذا؛ نجد أن معظم القراءات التى قدمت للرؤى النقدية العربية القديمة دارت فى معظمها حول تلمُّس أصداء الفكر الغربى فيها، كلٌّ حسب منطلقه النظرىّ، دون محاولةٍ وحيدة لتطبيق منهج ما يَخرجُ مِن صلب شعرية هذه اللغة؛ ليطورها بعطائِها الذى لا ينتزع نظرية من سياقاتِها، ولا يبدو تطبيقهُ ترجمةً مُشوَّهَةً لفكر لم يُؤسَّسْ أصلا على عطاء هذه اللغة وخصوصيتها التعبيرية؛ والشعرُ مظهرٌ أصيلٌ لهذه الخصّوصية اللغوية.

لم يكن النظرُ السابقُ وليدَ تعصب أو ضيق أفق؛ لكنه كان من باب محاولة الفهم؛ إذ العرب الذين عُرفوا بأنهم أمة من الشعرَاء، وقادوا أفقَ النمو الإنسانى ذات لحظة زمانية؛ نتيجة لما نراه الآن منَ ممارسات نقدية؛ قد أفلسَ فكرُهم النقدىُّ عن إنتاج نظريةٍ ما لتحليل بنية شعرهم، وهم أمةٌ من الشعراء؟!

لذا تتخذ هذه الدراسة من فكرة العلاقات النحوية التى طرحها الجرجانى فى نظرية النظم - منطلقًا أساسيًا لتحليل مفهوم الصورة الشعرية؛ وهى الرؤية التى تُكسب منهجَ الدراسة خصوصيةً؛ فعلى الرغم من كثرة قراءات نظرية النظم، فإن واحدًا لم يلتفت إلى محاولة استخدامها فى تحليل نص شعرى ما - على وجه الخصوص - النص الشعرىّ الحداثىّ؛ وظلت الرؤية الحاكمة عند طرح كلمة النظم هى جزئية تناولها وعدم شمولها، وذلك كما نجد عند د. محمد عبد المطلب فى مقدمة كتابه: البلاغة والأسلوبية.

إذا فمنطلقُ المنهج خلافِىٌّ مع الرؤى السابقة للنظم: من درسوها بشكل نظرى فقط، ومن رأوا فيها تفتيتًا للنصِّ وجزئية فى المعالجة تقف فى أفضل نماذجها عند حد الممارسة التطبيقية

---

* رسالة ماجستير نوقشت فى يناير سنة ٢٠٠٢ بكلية التربية - جامعة عين شمس .

للوجوه البلاغية المختلفة، وقد ردّ الباحث فى مواضع بحثه على ما ثار من خلافات قرائية لهذه النظرية.

والواضح أن الدراسة الحالية تعتمد على التواشج بين علمى النحو، والبلاغة، والعلاقات السياقية التى تنتج من تضافرهما معًا، وقريبٌ من هذا الأمر ما قام به د. محمد حماسة عبد اللطيف فى كتابه: الجملة فى الشعر العربى، إلا أن د. حماسة يختلف منهجه عما يستخدمه الباحث هنا؛ فلقد توقف فى معالجة نماذجه - نظرًا لتوجهه النحوىّ الخالص - عند حدّ الدلالة التى تنتجها القراءة النحوية ولم يربطها بالبنية البلاغية، أو يحاول أن يطور هذه القراءة لتصبح مفتاحًا كاملاً لتحليل الصورة الشعرية فى النصّ، وعلى الرغم من هذا؛ فإن الفائدة التى جناها الباحث من استمتاعه بتحليل د. حماسة تفوق الوصف.

وتأتى المفارقةُ التى يُصر الباحث عليها ويلح فى طلبها وهى تحليل بنية الصورة الشعرية فى النص المدروس باستخدام فكرة العلاقات النحوية التى تستند على نظرية النظم، وهى المفارقة التى جعلت الباحثَ يُؤْثرُ مفهومَ الصورة الشعرية - من وجهة النظر الغربية - ويتبناه؛ لإثبات قدرة أداته المنهجية على تحليل المفاهيم الحديثة التى تحكم الرؤية الشعرية.

وآخر الدوافع يتعلق بالشاعر محمد عفيفى مطر ذاته؛ الذى يمثل شعره مدرسة شعرية من التجريب اللغوى فى القصيدة الحديثة - كما تجمع على ذلك قراءات نقدية وصحفية متعددة المنطلقات - ورآه الباحثُ يُمثل نموذجًا مناسبًا لتطبيق منهجه فى القراءة والتحليل.

وقد استفاد الباحث فى تطبيقه من دراسات سابقة دارت حول أعمال الشاعر، وجد الباحث منها دراسة د. فريال غزول: "فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر" وهى المقالة التى دارت حول تحليل المقطع العاشر من قصيدة: "قراءة" كما نُشِرَت بالأعمال الكاملة، أو كما نشره الشاعر منفردًا أولاً تحت عنوان: قراءة؛ وفيها قدمت الناقدةُ مفاتيحَ تُعينُ على فهم الاستغلاق البادى فى شعر مطر كان أولها خصوصية تشكيله المجازىّ، ولغته، ثم دراسة أخيرة لها نشرتها بالإنجليزية حول: المؤثرات اليونانية فى شعر محمد عفيفى مطر وشعريته.

وتعتبر قراءة د. فريال غزول فى "فيض الدلالة ..." قراءة فاتحة لقراءات نقدية أخرى قام بها كل من د. شاكر عبد الحميد فى دراسته: الحلم والكيمياء والكتابة فى ديوان: أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، ود. رمضان بسطاويسى فى: "أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى لدى الشاعر"، ود. إبراهيم منصور فى: "الشعر والتصوّف".

ومن المفارقات الغريبة أن حقل الرسائل الجامعية قد ظلم هذا الشاعر ظلمًا واضحًا؛ إذ لايقع الباحث إلا على رسالة واحدة سابقة خُصِّصَت كاملة لدراسة الخطاب الشعرىّ لدى الشاعر، نال بها الباحث عبد السلام سلام درجة الدكتوراه فى كلية الآداب، بجامعة الزقازيق، وقد قدم فيها الباحث مقدمة نظرية دارت حول التأسيس لمفهوم الخطابِ الشعرى ثم خمسة فصول دار أولها حول المستوى المعجمى وفيه قدم دراسة لاثنين وعشرين حقلاً دلاليًا لدى الشاعر كحقول الماء، والصوت، والأرض،...إلخ، ثم دار الفصل الثانى حول المستوى الإيقاعىّ، وفيه درس: الوزن والإيقاع لدى الشاعر، والأشكال المختلفة لورودهما عند الشاعر، أما الفصل الثالث فدار حول المستوى الصرفى ودرس فيه: صيغة منتهى الجموع، والجموع الشاذة، والنادرة، والممنوع من الصرف، وغيرها..

ودار فصله الرابع حول المستوى الإشارى، وفيه درس: تقنيات الشكل الطباعى كعلامات الترقيم، واستخدام النقاط، ثم تداخل الفنون كالدراما، والكورس، والمونولوج، ثم التناص كالقرآنىّ، والشعبىّ، والفلسفىّ. وفى الفصل الخامس وهو مناط التقاطع مع الدراسة الحالية، درس أولاً التركيب النحوى ودرس فيه: الابتداء بالنكرات، والصفات، والجمل الاعتراضية، والفصل والوصل، ثم ثانيًا التركيب البلاغى وفيه درس: التشبيه، والاستعارة، والصورة الشعرية التى رصد فيها خمس صور ملحة تتكرر فى أعمال الشاعر هى: صورة العقم والخصب، أو صورة

الهدم والخلق، وصورة البرزخ، وصورة الجمع بين المتناقضات، وصورة الجوع، وصورة الصعود والهبوط.

وتختلف الدراسة الحالية عن هذه الدراسة من جوانب أهمها أن الباحث عبد السلام سلام قد فَصَلَ فى درسه بين التركيبين: البلاغى والنحوى، والعلاقة بينهما هى ما يراه الباحث أصلاً وطيدًا فى خطوات أداته المنهجية، ثم كانت دراسته لمبحثى التشبيه والاستعارة لاتخلو من النظرة الجزئية للصورة البلاغية العربية، وخلط بين صور تشبيهية وأخرى استعارية - وقد رد عليه الباحث فى مواضع دراسته - وجاءت دراسته للصورة الشعرية مرتكزة على خمس صور ملحة يراها تتكرر فى أعمال الشاعر ويحاول تنميط ماعداها عليها؛ وهى الرؤية التى يرفض منطلقها الأصلى الباحثُ؛ إذ يراها نافية لخصوصية المبدع فى إبداعه كما بَيَّن فى دراسته لمفهوم الصورة، ثم قدم عبد السلام سلام ملحقًا بجداول إحصائية لما قام به من جهد إحصائى فى أعمال الشاعر.

وقبيل مثول هذه الرسالة للطبع؛ نالت الباحثة: غادة محمد فتحى إبراهيم درجة الماجستير برسالتها حول: ثنائية الحياة والموت فى شعر محمد عفيفى مطر، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، وقدمت الباحثة - فى مقدمة رسالتها - تتبعًا لثنائية الحياة والموت فى العقل الإنسانى والدوافع الدافعة لتشبث الإنسان بالحياة - من وجهة النظر الفلسفية - ولم تطرح تقديمًا يقرب القارىء من منهج دراستها وطريقة تناولها للدراسة كما أغفلت الإشارة للدراسات السابقة التى تناولت أعمال الشاعر، ثم دار فصلها الأول حول ثنائية الماء والأرض حيث قامت بتحليل قصيدة: محنة هى القصـيدة، علـى مستويات أربعة هى التشكيلى، والدلالى، والتركيبى، والصوتى، وفى الفصل الثانى درست ثنائية الليل والنهار - من خلال المقطع العاشر من قراءة قصيدة : كتاب المنفى والمدينة، كما نُشر بديوان: أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، وفى الفصل الثالث اتخذت من قصيدة: امرأة ليس وقتها الآن - بالديوان نفسه - تطبيقًا لدراسة ثنائية الحلم والنوم، وفى الفصل الرابع درست ثنائية الماضى والآن من خلال تحليل قصيدة امرأة ليس وقتها الآن، وجاء الفصل الخامس لتدرس به ثنائية التذكر والنسيان من خلال تحليلها لقصيدة تحللات، ولم تقدم الباحثة خاتمة لرسالتها كما فعل عبد السلام سلام حين قدم فى خاتمته رؤيا العالم لدى الشاعر.

والجلىُّ أَنَّ الدراسةَ الحاليةَ تختلفُ عن دراسة ثنائية الحياة والموت من وجهة أساسية هى وجهة منهجية فى الأساس؛ إذ اعتمدت الباحثة فى دراستها نمطًا من التحليل البنيوى المعتمد - فى الأصل - على المنجز التحليلى الغربى، بما يخالف وجهة الباحث مخالفة تامة فى هذه الدراسة.

فى ضوء ما سبق؛ عندما نظر الباحث فى الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد عفيفى مطر، وفى كتاب سيرته الذاتية: أوائل زيارات الدهشة، وفى الدراسات أو المقالات الصحفية التى كتبت عن الشاعر؛ وجد الباحث مفارقة غريبة: هى أن كل هذا الكم من الدرسات بما فيها أعمال الشاعر الكاملة وسيرته الذاتية - تخلو من الإشارة لتاريخ حياته والترجمة له، ولم ينج من ذلك إلا إشارة د.فريال غزول فى: "فيض الدلالة وغموض المعنى"؛ لذا رأى الباحث أن أهم مفتاح يقدمه لقارىء هذه الرسالة هو أن يبدأ أولاً فى بابه الأول: الشاعر والمنهج، والذى يرسى به الأساس النظرى لدراسته بأن - يجعل عنوان فصله الأول: محمد عفيفى مطر: بين الإنسان والشعر، وفيه قدم ترجمة للشاعر وكتاباته، ثم دراسة لبعض المفاتيح المطروحة فى أوائل زيارات الدهشة ورآها الباحث تخدم قراءة أعمال الشاعر الشعرية؛ فاعتمد على كتاب أوائل زيارات الدهشة وقام بتحليل بعض نصوصه والاستشهاد عليها ما أمكن من المراحل الشعرية المختلفة لدى الشاعر، وفى الفصل الثانى الذى دار حول الدعائم الأساسية لنظرية النظم؛ درس الباحث بعد المدخل فكرة العلاقات النحوية وأثرها من ثلاث نقاط هى: توخى معانى النحو، والنظم والفكر، والنظم والمنزع النفسى، ودار الفصل الثالث حول مفهوم الصورة الشعرية وفيه عرض الباحث للاتجاهات الثلاثة فى تناول الصورة ونَقَدَها مُبيِّنًا ما يتفق مع وجهته وما يخالفها؛ ثم خلص إلى محددات وضوابط رآها لازمة لعملية تحليله للصورة الشعرية لدى الشاعر.

أما الباب الآخر : العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية؛ فكان البحث التطبيقى وفيه قدم الباحث مدخلاً بَيَّنَ فيه صُعوبةَ الفصل بين الوجوه البلاغية المختلفة والطرائق التعبيرية المتعددة عند درس الصورة لدى الشاعر، وبيَّنَ أن الفصل بين طرائق تشكيل الصورة عند دراستها هو فصلٌ إجرائىٌ فقط، ثم درس بالفصل الأول: التشبيه، وفيه وجد الباحث شيئًا لافتًا للانتباه؛ فعفيفى مطر يستخدم للتشبيه ظلالاً يمدها فى صورته عن طريقين أولهما تقديم صفة أو لازم للمشبه وهو ما عرف فى البلاغة عند دراسة الاستعارة بالتجريد، أو جعل اللازم للمشبه به، وهو ما عرف فى الدرس الاستعارى بالترشيح؛ ورأى الباحث ضرورة أن يستخدم هذه المفاهيم على النحو التالى:

١ـ التجريد : وعنى به الباحث: إيراد صفة أو لازم للمشبه سواء أكان المدروسُ استعارةً أم تشبيهًا.

٢ـ الترشيح : وعنى به الباحث: إيراد صفة أو لازم للمشبه به سواء أكان المدروسُ استعارةً أم تشبيهًا.

٣ـ الامتداد : وهو ما يلح الباحث كثيرًا على استخدامه فى تطبيقه؛ ويعنى به: الظلال التى تنقل الصورة البلاغية من إطار الجزئية إلى إطار الكلية، وتبرز هذه الظلال فى القيد النحوى: الإضافة أو الصفة أو العطف.. إلخ، أو القيد البلاغى: الترشيح والتجريد، أو الدلالة اللفظية، أو التركيبية للصورة المدروسة؛ وهو الفهم الذى يجعلنا نأخذ بعين الاعتبار قيمة الألفاظ فى سياقاتها وأثرها فى المعنى من خلال علاقتها بجارتها وهو الأساس الذى تستند إليه الدراسة فى اتخاذ مفهوم التعلق فى النظم أساسًا لها.

ثم درس بالفصل الثانى الاستعارة، وتتبع طرائقها التركيبية وحلل خلالها نموذجًا قصيدة: لا الرابية ولا النجم، وهى القصيدة التى تنتقل بها الاستعارة من خلال العلاقات النحوية لتشمل قصيدة بكاملها، وجاء الفصل الثالث ليدرس فيه الباحث الكناية ودورها فى إبراز الصورة الشعرية لدى الشاعر من خلال بيان أثر العلاقات النحوية فى تركيب أسلوب الكناية.

وجعل الباحث فصله الرابع نموذجًا تطبيقيًا لرؤية المنهج كاملة؛ فقام بتحليل قصيدة: كتاب المنفى والمدينة: قصيدة وقراءة، كما نشرها الشاعر بأعماله الكاملة، وتوقف خلال تحليله مع تحليلات السابقين الذين قرأوا مقطع القراءة العاشر فى نشرته الأولى بديوان: أنت واحدها، ثم وازن الباحث بين تركيب أسلوب القصيدة والقراءة، وبين دلالات بعض التحولات الموجودة فى القراءة، واختتم رسالته بخاتمة استعرض فيها أهم نتائجه.

فى ختام هذه المرحلة، يستطيع الباحث صياغة أهم النتائج التى تمخضت عنها رحلة البحث فى "أثر العلاقات النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفى مطر" على النحو التالى:

١ـ صلاحية منهج العلاقات النحوية لتحليل مفهوم الصورة الشعرية فى الأعمال الشعرية المعاصرة؛ وهو ما يكسب المنهج ثقلاً علميًا ينبع من الخروج به من دائرة ما تم تجاوزه إلى ما يتم تفعيله وتجديده؛ ليتجاوز إطار الفهم الجزئى والتفتيتى ـ الشائع عن بلاغتنا العربية ـ إلى آفاق المعالجة الكلية والشمولية للنص الشعرى.

٢ـ انطلاقًا من فكرة العلاقات النحوية والنظم؛ أثبت الباحث استحالة وجود قراءة واحدة لنص؛ وذلك تبعًا لاختلاف التوجيه النحوى والعطاء الجمالى لكل توجيه؛ وهو ما يسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددها على النصوص المختلفة.

٣ـ لقراءة شعر عفيفى مطر؛ ينبغى علينا أن نتمتع بمقدرة تحيل النص المقروء وتترجمه إلى صورة بصرية نشاهد أبعادها حية أمامنا؛ فهو شاعر يربط بين عنصرى الذاكرة السمعية والبصرية ربطا قويًا؛ للدرجة التى تجعله يُحل أحدهما محل الآخر بصفة مستمرة؛ مما يؤكد كونه شاعر الذاكرة البصرية أو شاعرًا يفكر بالصورة.

٤- لعفيفى مطر فى تشكيل صورته الشعرية بنية خاصة بدأت بالتعامل السهل البسيط مع الوجوه البلاغية المختلفة ثم مالت إلى أن يحشد فيها تواشجات متنوعة لوجوه بلاغية متعددة تتضافر كلها مع بعضها لتشكيل الصورة العامة فى نصه الشعرى؛ يؤازر هذا التداخل تركيبٌ مقابل فى البنية التى بدأت بسيطة بلا تعقيدات تركيبية ثم مالت إلى أن تكون أعقد عن طريق المتعلقات النحوية الكثيرة المرتبطة بركن أصلى فى الجملة الأساسية، وهى المتعلقات التى تؤدى دورًا مزدوجًا فى التركيب الدلالى؛ فقد ترسخ بعد الحقيقة فى الجملة، أو قد ترشح بعدَ الاستعارة فيها، ثم يعود بعدها إلى الجملة الأصلية التى ابتدأ منها؛ وهو ما يتطلب جهدًا مقابلا من القارىء فى متابعة جملته والتواصل مع ما يطرحه فى اللحظة التى تتحقق فيها المتعلقات النحوية والبلاغية التى يقدمها ويكمل بعدها صورته.

٥- تنقل المتعلقات النحوية والبلاغية - التى تزيد الجملة تركيبًا، والصورة اتساعًا - مستوى تعامل الشاعر مع صورته إلى أفق آخر لايمكن له الرجوع عنه أو التنازل عنه؛ إذ تشبه هذه المتعلقات النحوية نتوءات ترفع خط سير القصيدة درجات يسيرة تؤدى إلى انفراجة أوسع فى التشكيل العام للصورة كلها.

٦- بدأ تركيب أسلوب التشبيه عند عفيفى مطر معتمدًا على البنية المعتادة للمضاف والمضاف إليه، أو المبتدأ والخبر، وتطور إلى أن يجعل المبتدأ مضافًا مركبًا من مجموعة صور مع بعضها، والخبر ذاته صورة أخرى يحقق بها الضابط البلاغى فى نقل التشبيه من صورة لأخرى: كالمؤكد والتمثيل.

٧- ينجح استخدام الشاعر للحال بنوعيها: الجامدة والموطئة - فى بنية التشبيه - فى أن يجعل التشبيه ينقل لنا "معنى المعنى" لا"المعنى" فقط؛ وهو ما يزيد بعد الرمز والدلالة فى الصورة.

٨- للشاعر ولع خاص بشبه الجملة فى تركيبه الشعرى وهو يستخدمها إما ليرشح بها وجهًا صوريًا أو ليحل بها مشكلة دلالية، أو ليقرب لنا ميدان الدلالة فى جملة.

٩- بدأت صورة الاستعارة فى شعر عفيفى مطر بسيطة لا تتعدى الجملة الواحدة، لكنه مع تقدم المسيرة الشعرية مال إلى أن يحشد تداخلات لهذه الصورة كالترشيح والتجريد والتركيب المختلف والتواشج مع صور أخرى؛ لتأتى فى نهاية الأمر وتشمل قصيدة كاملة.

١٠- يربط الشاعر بين ركنى تركيب جملة الاستعارة: المبتدأ والخبر بأن يجعلهما تشبيهًا ما يقدم لخبره (ركن التشبيه) صورة استعارية تأتى صفة له وهو ما يتكفل بخلق امتداد للصورة يتخطى بها حدود الجزئية إلى آفاق الكلية.

١١- هناك روافد أسهمت فى إنتاج الصورة الشعرية لدى الشاعر؛ ففى البدايات نجد الحس الرومانسى وظلال بدر شاكر التى يتخلص منها سريعًا ليخلص له صوته؛ فنجد مرادفات القرية، والقضايا المحيطة ونظراته الفلسفية، وثقافته المتنوعة التى جعلته يربط كل صراع بإطار فكرى أعم وأشمل.

١٢- تعتبر مقولة: استضىء بشمسك أنت، هى الأفق الحاكم لمحاولات الشاعر التجريبية؛ إذ انتهجها بحثًا عن مساحة تخصه فى اللغة والفكر والرؤية التعبيرية؛ فانعكس على طريقة هندسة قصائده وربطه بين العنوان العام والعناوين الداخلية، وجعله القصائد تنسلخ من إهاب بعضها - كما يولد الصور فى الجملة الواحدة - ويعود بعدها ليكمل قصيدته الأصلية؛ وعلى هذا الأساس نجد قصائد كاملة تشكل تداعيات لمقطع فى القصيدة الأصلية أو مقاطع كاملة تأتى هامشًا تفسيريًا لسطر فى متن القصيدة الأصلية، أو قصائد كاملة تكتب قراءة لقصيدة أخرى، أو لحظتى صوت وصدى يتوازيان فى القصيدة نفسها.

"صبى من حى الشعبة"
بين ازدواجية الهوية وازدواجية الأسلوب*

رانيا عادل

تمثل الهجرة إحدى الظواهر الاجتماعية الموجودة فى بعض دول العالم ومن بينها فرنسا التى يسعى كثير من المهاجرين إلى أراضيها. ومنذ منتصف القرن العشرين كان غالبية المهاجرين إلى فرنسا من العرب بوجه عام ومن العرب المغاربة بوجه خاص. ويرجع هذا إلى عقود الاستعمار التى استطاعت فرنسا من خلالها فرض سيطرتها وسيادتها ، ليس فقط السياسية والاقتصادية ، بل والثقافية أيضا ، الأمر الذى أثر بالسلب على دول المغرب العربي.

وقد امتد أثر هذا الوضع حتى بعد الاستقلال إذ رغب أبناء هذه الدول – خاصة الجزائريين– فى النزوح إلى فرنسا بعد أن ضاقوا ذرعا بالأوضاع الاقتصادية فى دولهم. إلا أن الأحوال فى فرنسا لم تكن بالأفضل: فلقد عانى المهاجرون لفترات طويلة من البطالة فضلا عن أن رواتبهم كانت أقل بكثير من رواتب نظرائهم من الفرنسيين. ومن جهة أخرى، قطن العرب فى فرنسا الضواحى وعاشوا فى المساكن الشعبية (التى يطلق عليها اسم HLM) ، وانحصرت علاقاتهم فى إطار مجتمعهم الضيق ، الأمر الذى أعاق اندماجهم فى المجتمع الفرنسي. وعلى الرغم من ذلك، لم يفكروا فى العودة إلى أوطانهم ولكنهم تقبلوا الوضع وتعايشوا معه واستقر بهم الحال فى فرنسا.

وقد كان لظاهرة الهجرة أثرها فى الأدب الفرنسى ، وأفرزت تيارات فكرية وأدبية لم تكن موجودة من قبل يمكن حصرها فى نوعين : أدب المهجر وأدب أبناء المهاجرين. أما النوع الأول، فيشمل الطبقة المثقفة التى هاجرت فى الخمسينيات والتى كانت تكتب باللغة الفرنسية نظرا لعدم اتقانها اللغة العربية وعدم تمكنها منها. وكانت السمة الغالبة على كتاباتها أزمة الهوية والمناداة بالاستقلال والرغبة فى التحرر من العادات والتقاليد البالية. بينما ظهر النوع الثانى فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين وهو ما يطلق عليه أدب الـ Beur.

فـالـ Beur لفظ يطلق على الفرنسيين من أبناء المهاجرين العرب الذين عملوا فى فرنسا واستقروا بها، أى أن الـ Beur هم الجيل الثانى من المهاجرين.

وقد لمعت أسماء هؤلاء الأبناء ذوى الجنسية الفرنسية والأصل العربى فى جميع المجالات: ففى مجال الرياضة ، من منا لا يعرف زين الدين زيدان الذى ساهم فى حصول فرنسا على كأس العالم لكرة القدم عام ١٩٩٨ ، وفى مجال الغناء، نجد أن موسيقى فاضل Faudel و Tcheb Mami الشاب مامى قد دوت فى أرجاء العالم.

أما فى مجال الأدب ، فقد أثبت كل من عزوز بجاج و فريدة بلغول قدرتهم على تصوير الأوضاع الاقتصادية لآبائهم الذين عانوا فى الغرب حتى يكفلوا لهم الحياة الكريمة. ومن ثم، فإن أدب الـ Beur يقع فى ملتقى الحضارتين الشرقية والغربية والثقافتين العربية والفرنسية.

ويمثل هذا الأدب أرضا خصبة للدراسات اللغوية عامة والدراسات اللغوية الاجتماعية خاصة. وتندرج رواية Le Gone du Chaâba أو "صبى من حى الشعبة " للكاتب عزوز بجاج فى إطار هذا النوع من الأدب الفرنسى المعاصر.

---

* رسالة ماجستير قدمتها رانيا عادل فى مايو سنة ٢٠٠٢ ـ كلية الألسن ـ جامعة عين شمس.

وقد ولد عزوز بجاج عام ١٩٥٧ فى مدينة ليون الفرنسية لأسرة مهاجرة من الجزائر، تفوق فى دراسته على أقرانه الفرنسيين حتى حصل على شهادة الدكتوراه وهو يعمل حاليا بجامعة Lyon II وبالمركز القومى للبحث العلمى CNRS. ويولى بجاج اهتماما كبيرا لدراسة الأوضاع الاجتماعية للمهاجرين.

ورواية "صبى من حى الشعبة" هى سيرة الكاتب الذاتية ، وتعرض لحياته حينما كان فى العاشرة من عمره ، وفيها لجأ إلى أسلوب سردى خاص حيث تداخلت فطنة وذكاء السارد مع سذاجة وبراءة الطفل البطل ، الأمر الذى أضفى على الرواية صبغة التهكم والسخرية.

وقارئ هذه الرواية - التى نشرت عام ١٩٨٦ ونالت العديد من الجوائز وتحولت إلى فيلم سينمائى عام ١٩٩٨ - سوف يجد نفسه أمام نوع جديد من الكتابة اعتمد فيها الكاتب على مزج اللغتين العربية والفرنسية وعلى الاستعانة بمستويات اللغة العامية الفرنسية والعربية.

وقد بدا الكاتب متمكنا من أدواته اللغوية التى تعكس نظرة المجتمع الفرنسى للمهاجرين وأبنائهم كما تعكس - أيضا - نفسية هؤلاء الأبناء المزقين بين عالمين مختلفين: عالم البيت (الشرقي)، وعالم المدرسة أو العالم الخارجى (الغربي).

وكان استخدام بعض الألفاظ العربية ضرورياً لإضفاء المصداقية على الرواية؛ فنسبة كبيرة من المهاجرين كانت من العمال الفقراء الأميين المتمسكين بالعادات والتقاليد السلفية واللغة العربية - التى تمثل لهم لغة الأصول - فلم يبدوا اهتماما بتعلم اللغة الفرنسية لا سيما وأن ممارسة الأعمال اليدوية التى كانوا يقومون بها لم تكن تتطلب هذا. ثم أن المهاجرين يعيشون فى مناطق سكنية منغلقة على ذاتها أشبه بالجيتو (ghetto) بحيث يكاد يكون احتكاكهم بالفرنسيين منعدما.

وعلى ذلك، قام المهاجرون بإيجاد لغة وسطى ، تختلط فيها اللغة العربية بلغة فرنسية غير سليمة النطق أو التراكيب للتعبير عن احتياجاتهم الضرورية. بينما أتقن الجيل الثانى : جيل الأبناء ، اللغة الفرنسية نظرا لأنهم ولدوا فى فرنسا وتعلموا فى المدارس الحكومية الفرنسية وحصلوا على الجنسية الفرنسية.

وقد أثبتت الإحصائيات أن ٤٣٪ من الـ Beur يتحدثون اللغة الفرنسية فى المنزل فى حين يتحدث آباؤهم اللغة العربية أو البربرية، الأمر الذى يؤدى إلى وجود صراعات نفسية واجتماعية فى هذه العائلات. فالشباب يعتبرون اللغة الفرنسية لغة الحداثة والتقدم والتحرر والاندماج بل يعتبرونها لغتهم الأم ، ويؤكدون أنهم سيتحدثونها مع أبنائهم فى المستقبل، بينما مازال الجيل الأول يتشبث بالجذور.

وعلى الرغم من كون عزوز بجاج فرنسى المولد والجنسية؛فإن أسلوبه يختلف عن أسلوب نظرائه من الفرنسيين ذوى الأصول العربية؛ فهو لم يستطع التنصل من لغة آباءه وأجداده وإن لم يتقنها. وقد تجلى هذا من خلال أسلوبه الروائى؛ فاستخدم كلمات تمس الثقافة العربية والبربرية ليس لها مقابل فى اللغة الفرنسية . وقد فرض الأمر نفسه على أبطال الرواية لاسيما وأنها مستمدة من أحداث حقيقية ، فكان لابد من استخدام تلك الكلمات كما هى ، مع الاهتمام بشرحها فى نهاية الرواية حتى يستطيع القارئ الفرنسى فهمها. ومن أمثلة هذه الكلمات نجد كلمة Binouar وهو الزى الشعبى للمرأة الجزائرية وهو عبارة عن فستان مطرز وفضفاض. وقد احتفظت المرأة الجزائرية بزيها الرسمى حتى بعد هجرتها مع زوجها إلى فرنسا وكان ذلك سببا فى تردد هذه الكلمة طوال الرواية لوصف المرأة المهاجرة البسيطة. كما وردت كلمتا chorba و couscous لوصف الوجبات الشعبية الجزائرية التى لا يخلو منها منزل المهاجر، وتمثل الأطباق الرئيسية على مائدته.

وقد فرضت المعتقدات الشعبية نفسها على معجم الكاتب؛ فنجده يلجأ إلى استخدام كلمة "جن" djoun لاعتقاد هذه الطبقة من المهاجرين العرب بوجودهم فى الأماكن غير المأهولة . ومن

جهة أخرى ، استخدم الكاتب كلمة rhaïn ويقصد بها "العين" فى اللهجة الجزائرية- للإشارة إلى الحسد.

وغلب على معجم المهاجرين استخدام كلمات من اللهجة الجزائرية مثل "رومي" roumi ويقصد بها الفرنسيين، "شكون" chkoun (ايش يكون) بمعنى "من" ، و"جندورة" gandoura وهو الجلباب الجزائرى. وقد ظل الأبناء ينادون الآباء بلفظى abboué أى: أبويا و emma أي: أمى ، ويرددون نفس الكلمات التى كان آباؤهم يستخدمونها .

ونخلص من هذا إلى أن أثر اللغة العربية على اللغة الفرنسية كان واضحا على مستوى الألفاظ والكلمات ، إما لعدم تمكن المهاجرين من اللغة الفرنسية وعدم قدرتهم على التحدث بها، ولرغبتهم فى ترسيخ اللغة العربية فى وجدان أبنائهم. فاللغة العربية هى رمز كينونتهم وهى أيضا تعبير علنى عن رفضهم التشبه بالأوروبيين.

كذلك حرص الكاتب على إبراز عدم تمكن المهاجرين من صوتيات اللغة الفرنسية ، فالأمر لم يقتصر فقط على المستوى المعجمى ، بل تخطاه إلى المستوى الصوتى. فمن الصعب التعود على نطق بعض الأحرف الأجنبية غير الموجودة فى اللغة الأم إذا لم يتم التدرب عليها منذ الصغر. وقد أثبتت الدراسات اللغوية أنه لا يفضل تعلم لغة أجنبية بعد سن العاشرة ، لأن اللغة الأم تؤثر بصورة سلبية على نطق اللغة الجديدة. وقد تجلى هذا الأمر فى الرواية من خلال نطق المهاجرين للفرنسية ، حيث إن مخارج حروف اللغة العربية فرضت نفسها، وأدت إلى تحريف نطق بعض صوتيات اللغة الأجنبية.

فعلى سبيل المثال، نجد أن بعض الصوامت تغير نطقها ، خاصة صوت الـ p لأنه غير موجود فى اللغة العربية. فإذا كانت الفرنسية تعرف الصامتين p وb وهما bilabiales أى أنهما صوتان شفويان يلفظان باشتراك الشفتين ، فإن اللغة العربية السامية لا تعرف سوى الباء ومقابله هو الـ b . لذا ، لجأ هؤلاء المهاجرون العرب إلى إحلال صوت الـ b مكان صوت ال p أى أنهم لجأوا إلى نطق الصوت العربى الموجود فى نفس المخرج point d’articulation.

ونقيس على ذلك ، صوتى ال f وال v وهى أصوات شفوية أسنانية labiodentales تلفظ باستخدام الشفة السفلى وأسنان الفك الأعلى . ولكن الفرق بينهما يكمن فى أن أحدهما مهموس والآخر مجهور. وتتحول ال v إلى f (الفاء) لعدم وجود مقابل لها فى اللغة العربية .

ونظرا لأن بعض اللهجات العامية خاصة فى الطبقات الشعبية تقوم بتحويل ال (ش) إلى (س) كما فى كلمة "الشجرة" فقد أبرز الكاتب هذا الاختلاف الذى يدل على المستوى الثقافى للمتحدث؛ فنسخ عن العربية كلمة سجرة وكتبها بالأحرف الأجنبية ، مستبدلا الشين بالسين.

وتجدر الإشارة إلى أن التغيرات التى طرأت على أصوات اللغة الفرنسية لم تؤثر فقط على الصوامت بل امتدت إلى الأحرف المتحركة. وجدير بالذكر أن عدد الحركات الأساسية فى اللغة العربية يصل إلى ست وهى: الفتحة القصيرة a والطويلة â أ، الكسرة القصيرة i والطويلة î ى ، والضمة القصيرة ُ u والطويلة û و . وفى المقابل ، يوجد فى اللغة الفرنسية حوالى ستة عشر صوت متحرك. وقد أدى هذا التفاوت فى عدد الأحرف المتحركة بين اللغتين إلى إحداث تداخلات صوتية بحيث انحصر نطق هؤلاء العرب لمختلف الأصوات الفرنسية المتحركة فى a و i و u.
وقد نجح الكاتب فى إضفاء المصداقية على لغة أبطال روايته من خلال مزج اللغتين العربية والفرنسية لترجمة الصراع الداخلى للمهاجر الممزق بين وطنين ولغتين وثقافتين.

ولم يكن تأثير اللغة العربية على الفرنسية بالظاهرة الوحيدة التى تجذب انتباه القارئ بل إن تمكن الكاتب من استخدام المستويات المختلفة للهجة العامية الفرنسية كان مثيرا للاهتمام. فمما لا شك فيه أن اللغة الفرنسية ـ مثلها مثل أية لغة ـ تنقسم إلى مستويات مختلفة وعلى المتحدث أن ينتقى من هذه المستويات ما يتماشى مع موقف الاتصال والمستوى الثقافى للمتلقى وموضوع الحوار.

ويبدو أن استخدام هذه المستويات كان ضروريا.للتعبير عن مستوى لغة سكان الضواحى والمناطق الشعبية . وقد ظهرت اللغة العامية فى موقفين ، أولهما فى المناقشات والحوارات اليومية التى تقع بين الأصدقاء والجيران، وآخرهما فى حالة الغضب ؛ فانفعال الإنسان يمنعه من التحكم فى استخدام الألفاظ الفصحى واختيارها.

وتتميز اللغة العامية الفرنسية باللجوء إلى ظاهرة الاختصار، أى أن المتحدثين يميلون إلى نطق المقطع الأول من الكلمة و استبعاد المقطع الأخير منها لضمان سهولة النطق. كما فرضت عدة ألفاظ شعبية نفسها على الرواية نتيجة شعور الأبطال أنهم مهمشون من المجتمع.

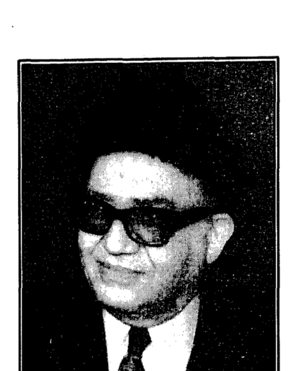
وكان واضحا أن هذه المستويات تتميز ليس فقط بالمصطلحات العامية ولكن أيضا بطريقة نطق وبتراكيب نحوية مختلفة ، بعيدة عن القواعد المعيارية ، ومن أمثلة ذلك: اللجوء إلى الاختصارات والحذف والإضغام.

والخلاصة أن هذه الدراسة أوضحت العلاقة بين اللغة والمجتمع وأثر العوامل الاجتماعية على المتغيرات اللغوية. فاللغة ما هى إلا انعكاس لشخصية المتحدث: لأصوله العرقية، ومعتقداته، وطبقته الاجتماعية. كما أبرزت التداخلات المعجمية والصوتية الناتجة عن تعلم لغتين مختلفتين، و أوضحت الخصائص المعجمية والصوتية والنحوية التى تميز اللهجة العامية الفرنسية.

وقد استطاع عزوز بجاج أن يستخدم لغة جديدة تميزه عن الكتاب الفرنسيين ـ وربما عن نظرائه من الكتاب من أصل عربى ـفهى لغة استطاعت أن تستوعب ثقافتين مختلفتين وتترجم هويته المزدوجة ، الأمر الذى يؤكد رغبته فى التمسك بجذوره وفرض هويته الفرانكو – عربية.

ولا يسعنا فى النهاية سوى التأكيد على أن رواية "صبى من حى الشعبة " ـ وان كانت تقص السيرة الذاتية لطفولة الكاتب ـ إلا إنها تلقى أيضا الضوء على أوضاع بعض المهاجرين ، لاسيما العرب ، فى فرنسا . وهى تعتبر بحق صرخة ضد والفقر والبطالة والتمييز العنصرى.

شخصية العـدد



شكرى عياد
ماهر شفيق فريد

أسئلة الناقد
مصطفى الضبع

السيرة العلمية

شخصية العدد
شكرى عياد

ماهر شفيق فريد

لا أتحدث هنا عن شكرى عياد الأستاذ الجامعى والباحث الأكاديمى الذى أعد رسالته للماجستير، تحت إشراف أستاذه أمين الخولى، عن وصف القرآن الكريم ليوم الدين والحساب (وهى من أولى ثمار التفسير الأدبى للقرآن الكريم) ثم أعد رسالته للدكتوراة عن كتاب أرسطو فى فن الشعر كما نقله أبو بشر متى بن يونس القنائى من السريانية إلى العربية حيث حققه شكرى عياد مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية.

ولا أتحدث عن شكرى عياد المفكر صاحب النظرات فى قضايا الحياة والاجتماع والدين وذلك فى مقالاته العديدة ـ على صفحات مجلة "الهلال" وغيرها ـ وقد جمعت فى كتبه "تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر" و"الدين والعلم والمجتمع" و"فى البدء كانت الكلمة" و"نحن والغرب" وفيها الكثير مما يتفق معه المرء فيه، والكثير ـ أيضا ـ الذى يثير الخلاف. حسبى أن أقول إنى، من منظورى العلمانى، لا أقر توجهه الدينى فى السنوات الثلاثين ـ أو نحو ذلك ـ الأخيرة من حياته.

ولا أتحدث عن شكرى عياد الروائى صاحب "الطائر الفردوسى" وهى ـ على حد قوله ـ "قصة حب مصرية" أذاعها فى الناس فى نوفمبر ١٩٩٧، قرب نهاية حياته. ولا كاتب الأقصوصة الذى حفر لنفسه مكانا بارزا فى تيار الواقعية الانطباعية، ثم الأمثولة الرمزية، وذلك فى مجاميعه. ميلاد جديد، طريق الجامعة، زوجتى الرقيقة الجميلة، رباعيات، كهف الأخيار، حكايات الأقدمين، وأنت تجد مختارات من هذه القصص فى كتابه "قصص قصيرة" الصادر عن مكتبة الأسرة فى إطار مهرجان القراءة للجميع عام ١٩٩٩ مع مقدمات بقلم جابر عصفور ورجاء النقاش.

ولا أتحدث عن شكرى عياد المترجم عن الإنجليزية والفرنسية، وهو الذى نقل من الأعمال الإبداعية "البيت والعالم" لطاغور (وينبغى قراءته مع كتابه الجميل "طاغور شاعر الحب والسلام") و"المقامر" لدوستويفسكى، و"نصوص مختارة من تولستوى" و"اعتراف منتصف الليل" لديهاميل، و"دخان" لتورجنيف، كما نقل من الأعمال النقدية والفكرية "الكاتب وعالمه" لتشارلز مورجان، وقسما من كتاب "الأدب والإنسان الغربى" لبريستلى، و"ملاحظات نحو تعريف الثقافة" لإليوت، و"اتجاهات البحث الأسلوبى" وفيه دراسات مترجمة عن شارل بالى، وليوشبتسر، وستفن ألمان، وميكل ريفاتير، وج.ب.ثورن، وج. شميت، وميلان ياكوفتش، اختارها شكرى عياد وأضاف إليها بحثا بقلمه عن "البلاغة العربية وعلم الأسلوب".

ولا أتحدث عن شكرى عياد صاحب السيرة الذاتية الصريحة ـ بل الصادمة بصراحتها ـ "العيش على الحافة": حافة المرض والجنون والفقر، فهى ـ كـ"أوراق العمر" للويس عوض ـ خطوة متقدمة فى فن السيرة الذاتية العربية نحو الأمانة العقلية، ورفع الستار عما جرى العرف على ضرورة إخفائه أو الرمز إليه تورية وتلميحاً. وقد كان شكرى عياد دائما مفكرا شجاعا، ولا غرابة ـ عند من تابع مسيرته ـ فى أن نراه يتحدث هنا عن أسرته وخبراته الجنسية وتجاربه فى الوظيفة حديثا لم نعهده نحن الذين شببنا على تحفظ طه حسين والعقاد وأحمد أمين ـ إلا فى لحظات قليلة ـ حين يتطرقون لهذه الأمور.

إنما أتحدث عن جانب واحد من شكرى عياد أحسبه أليق الجوانب بـ"فصول" ـ مجلة النقد الأدبى. أعنى جانب الناقد الأدبى الذى اتسعت شبكته لتحوى أجناسا أدبية كثيرة منها الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح والمقالة، وآثارا قديمة وحديثة، وآدابا عربية وغربية،

واستمرت مسيرته النقدية ـ دون انقطاع ـ من أواخر الخمسينيات حتى يوم رحيله عن عالمنا فى ٢٣ يوليو ١٩٩٩.

يظل كتاب شكرى عياد النقدى الأول "البطل فى الأدب والأساطير" (فبراير ١٩٥٩/ الطبعة الثانية فبراير ١٩٧١) محتفظا بنضارته وقدرته على مخاطبة الأجيال القادمة، شأن الأعمال النقدية الأصيلة التى لا يخرج بها صاحبها على الناس إلا بعد طول نظر ومعاودة. هنا يتوقف شكرى عياد عند التكوين الذاتى للبطل، وتوزعه بين الخير والشر، وأعماله ونياته، وأوديب وعقدته، ثم ينتقل إلى تكوينه الموضوعى فيتتبع النقلة ـ فى الأدب الإغريقى ـ من البطل الأسطورى إلى البطل التراجيدى، ومنطق الأسطورة، وشعيرة الولادة الجديدة، والملك المقتول، ومن منظور جدلى يستوحى الثلاثية الهيجلية المشهورة عن الدعوى ونقيضها ومركبهما، يتحدث عن تناقض الذات والموضوع فى البطل، والنقلة من الكلاسية إلى الواقعية، وأسطورة البطل فى الأدب المعاصر، مع الإشارة إلى "البطل الإيجابى" فى الأدب السوفيتى بخاصة. وهو فى هذا كله يستعين بكلاسيات النقد والتحليل النفسى: الأنا والليبيدو فى سيكولوجية فرويد، كتاب برادلى عن المأساة الشكسبيرية، دراسة إرنست جونز لشخصية هاملت، تصور يونج للجهاز النفسى واختلافه عن تصور فرويد، كتاب "الغصن الذهبى" لمؤلفه عالم الأنثروبولوجيا فريزر، نظريات جين هاريسون وراجلان، مع إلمامات بقصة الأخوين من الأدب المصرى القديم، وكتاب ألف ليلة وليلة. وفى الخلفية ـ بطبيعة الحال ـ كتاب أرسطو فى الشعر، مرجع كل دارس للموضوع ونقطة انطلاقه، اتفاقا أو خلافا.

أعقب "البطل فى الأدب والأساطير" كتاب شكرى عياد النقدى الثانى "تجارب فى الأدب والنقد" (١٩٦٧). الكتاب ـ كما هو واضح من عنوانه ـ أشبه بمجموعة من التجارب المعملية يجريها الناقد فى مختبره امتحانا لفرض، أو فحصا لفكرة، أو تحليلا لعمل، أو تمحيصا لظاهرة. إنه لا ينطلق من مفهوم مسبق لديه يحاول فرضه على العمل المدروس أو الظاهرة قيد البحث وإنما يخرج ـ بعقل مفتوح ـ لملاقاة الكاتب على أرضه الخاصة دون أن يخلو ـ بطبيعة الحال ـ من عقائد شخصية أو ميول ذاتية لكنه لا يسمح لهذه الأخيرة بأن تشوب رؤيته، أو تلقى عليها حجابا من التحامل والتحيز. وهو أيضا لا يعرف المجاملة ولا تبادل المنفعة وتقارض الثناء.

يقول شكرى عياد فى تقديمه للكتاب إنه أشبه بـ"مذكرات نقدية". وهذا حق من حيث أنه يلفتنا إلى أنه جزء من خبرات صاحبه، جزء يتنامى يوما بعد يوم مع تراكم الأحداث وتفاعل الذات مع الآخرين وما يجىء به الزمـن من جديـد المعطيات، فهذه المذكرات تشتمل ـ فيما تشتمل ـ على مقالات عن الصلة بين أدبنا والآداب العالمية، ونظرات فى تراث الجيل الماضى: المنفلوطى، والمازنى، وطه حسين فى علاقته بالثقافة اليونانية، وأمين الخولى، وتجارب فى النقد المسرحى تنتظم مسرحيات "سقوط فرعون" لألفريد فرج و"اللحظة الحرجة" لإدريس و"شقة للإيجار" لفتحى رضوان و"الراهب" للويس عوض و"السلطان الحائر" للحكيم و"لعبة الحب" لرشاد رشدى، وتجارب فى نقد الشعر تسلط أشعتها على قصيدة "أطفال الفلاحين" للشاعر الروسى نكراسوف (ينقل عنانى أجزاء منها شعرا مرسلا، أو عموديا مع تنويع فى القوافى) و"ملحمة إيزيس وأوزيريس" لعامر بحيرى و"سفر الفقر والثورة" للبياتى و"مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور و"الطوفان والمدينة السمراء لكامل أيوب و"إيراخت" لمحمد العفيفى، وتجارب فى نقد الرواية تتضمن "سكون العاصفة" لمحمد عبد الحليم عبد الله (يرصد عياد دينه للمنفلوطى) و"لقاء هناك "لثروت أباظة و"الغبى" لفتحى غانم و"التفاحة والجمجمة "لمحمد عفيفى و"قنطرة الذى كفر" لمصطفى مشرفة، وتجارب فى القصة القصيرة ("تجربة حب" لفتحى غانم، "موعد" و "الجامع فى الدرب" و"اللص والكلاب" (يعدها عياد قصة قصيرة) لنجيب محفوظ، "الملك لك"، لعبد الرحمن فهمى، لغة الآى آى لـ"إدريس، "حارة السقايين" لعزت إبراهيم، "منزل الطالبات" لفوزية مهران). ثم يختم كتابه بمناقشات لعدد من القضايا: الفرق بين النقد والدراسة، ظاهرة طغيان القصة القصيرة على نتاجنا الأدبى فى أواخر الخمسينيات، العامية والفصحى، وجهة النظر أو زاوية سرد القصة، النقد والمذاهب الاجتماعية.

فى هذه "المذكرات" كلها تتلاقى رحابة ذوق الناقد وشمولية ذوقه الذى يستطيع أن يتعاطف مع واقعية محفوظ تعاطفه مع رومانسية المنفلوطى وعبد الحليم عبد الله، مع شكلانية رشاد رشدى والتزام البياتى السياسى، مع عامية مصطفى مشرفة وفصحى طه حسين. وثمة مقارنات ترصع المقالات - كماسات فى عقد منظوم - تربط بين أبطال الفريد فرج وهاملت، بين رشاد رشدى وتشكوف، بين لويس عوض فى "الراهب" وأناتول فرانس صاحب "تاييس". لا تعمل هنا ولا حذلقة ثقافية وإنما هى مقارنات تسيل على شباة قلم الناقد سيلا طبيعيا لأنها جزء من تكوينه الثقافى، وذاكرته الأدبية، وجهازه العقلى الذى أجاد هضم هذه المؤثرات كلها - عربية قديمة وغربية - عبر سنين من القراءة والتأمل والبحث.

و"موسيقى الشعر العربى" (٩١٦٨). الذى يصفه صاحبه بأنه "مشروع دراسة علمية" - يرجع ببداياته إلى بحث شرع فيه المؤلف منذ سنتين مع طلاب الدراسات العليا فى كلية الآداب بجامعة القاهرة، ربطا للشعر الجديد من حيث نظامه العروضى وبنائه الفنى بالأصول السابقة وحركات التجديد فى العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولا أرانى مؤهلا للحديث عن الكتاب (فما أفلحت قط فى أن أفهم العروض العربى رغم انكبابى على أسفار من طراز "أهدى سبيل إلى علمى الخليل" لمحمود مصطفى، و"الطريق المعبد إلى علمى الخليل" لعبد الحميد السيد، و"فى علمى العروض والقافية" لأمين السيد) ومن ثم حسبى أن أقول إنه يحاول أن يقدم أسسا جديدة لدراسة العروض العربى، ويتأتى إليه من مدخل لغوى وموسيقى، ويتحدث عن القافية، وعن العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه. ويبدأ شكرى عياد كتابه باستعراض جهود سابقة لمندور وإبراهيم أنيس وعبد الله المجذوب ونازك الملائكة بانيا على ما يراه جديرا بالبناء عليه، ومفترقا عنهم فى أمور.

تلى ذلك كتاب شكرى عياد العظيم "القصة القصيرة فى مصر: دراسة فى تأصيل فن أدبى" (١٩٦٩) وقد صدرت منه طبعة فريدة منقحة فى ١٩٧٩. هنا يتحدث عن منابع القصة القصيرة، وألوان الفن القصصى، وفن القصة القصيرة، وتطوير المقامة، والمقالة القصصية، وتمثل الشكل الجديد مع ملحق (فى الطبعة الثانية) عن قصاصى الستينيات: سليمان فياض، محمد البساطى، بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، أحمد هاشم الشريف، جميل عطية إبراهيم، محمد حافظ رجب، محمد إبراهبم مبروك، إبراهيم عبد العاطى، إبراهيم منصور، جمال الغيطانى، خليل كلفت، يحيى الطاهر عبد الله، وأغلب هؤلاء الكتاب قد نشرت قصصهم على صفحات المجلة الطليعية "جاليرى ٦٨" بمباركة إدوار الخراط وزملائه.

و"الأدب فى عالم متغير" (١٩٧١) مواصلة لمذكرات شكرى عياد الثقافية مع تعمق رأسى وامتداد أفقى معا. فالمذكرات هنا تدنو من المقالة النقدية المسهبة إذ يتحدث عن أدبنا بين التغير والاستمرار، والتأصيل، ودور الأدب العربى الحديث فى تطور المجتمع العربى، والرواية المصرية فى نصف قرن، وكتاب "العرب من الأمس إلى الغد" لجاك بيرك، وكتاب "المجددون فى الإسلام" لأمين الخولى، وظاهرة الغموض فى الشعر الحديث، والرواية الفرنسية الجديدة عند روب جرييه وساروت وبوتور، وحدود الواقعية الاشتراكية، والأدب العربى بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧. ثم تعود مقالات الكتاب إلى طابع المذكرات الوجيز حين تقدم تحت عنوان "آراء وتعليقات" قراءات فى الصحافة الأدبية الأمريكية والبريطانية تتناول معنى البطولة، والأدب القصصى الأمريكى فى الخمسينيات، والأديب والعالم الحديث، والمسرح وجمهوره، والصراع بين القديم والجديد، وأدب الأطفال، وديهامل آخر الفرديين، ووظيفة الناقد. وينتهى الكتاب بعنوان إليوتىّ معدّل "ملاحظات حول تدبير الثقافة" حيث يحدثنا عياد عن التخطيط الثقافى، ودائرة المعارف العربية المرتجاة، وأدب العالم الثالث، ونظام تفرغ الأدباء والفنانين.

و"الرؤيا المقيدة" (١٩٧٨) كتاب آخر يجمع شمل مقالات شكرى عياد المتفرقة حول عديد من الموضوعات، ولكن يربط بينها صدورها عن منظور حضارى كذلك الذى يصدر عنه عبد القادر القط فى نقده، مع اختلاف فى مواضع التوكيد وبؤر الاهتمام. يتحدث عياد عن الأطر الحضارية

للأدب العربى، ومفهوم الأصالة والمعاصرة، والأدب المسرحى العربى من حيث قضيته ومشكلاته، والتراث الشعرى العربى فى أضواء نقدية جديدة. ويتوقف عند مشكلة الذاتية فى الشعر العربى المعاصر من خلال تناول للعقاد ومحمود حسن إسماعيل ونازك الملائكة ومحمد إبراهيم أبو سنة، ثم عند الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربى. ويقدم أربعة من أدباء الجيل السابق هم: الخولى والزيات والعداوى وحقى.

و"عنترة الإنسان والأسطورة" (١٩٨٢ بالاشتراك مع الدكتور يوسف نوفل) كتاب مدرسى - مع أصالة وتميز - يهدف إلى تدريب الطالب الجامعى على التذوق الأدبى وذلك من خلال تتبعه صورة عنترة فى الأدب الشعبى وعند شوقى وفريد أبى حديد وتيمور، مع تفرقة بين الأسلوب الأدبى والأسلوب العلمى، وقائمة بكتب التذوق الأدبى التى يحسن القارىء الشادى صنعا بالرجوع إليها (وهى تمتد من كتاب "الأسلوب" لأحمد الشايب إلى "مدخل إلى علم الجمال الأدبى" لعبد المنعم تليمة، مرورا بأعمال مترجمة لتشارلتون، وستفن أولمان، وإرنست فيشر، وجان برتيلمى).

نلتقى بعد ذلك بثلاثية شكرى عياد العظيمة التى ترمى إلى إقامة علم عصرى للأسلوب العربى. "مدخل إلى علم الأسلوب" (١٩٨٢) "دائرة الإبداع" (١٩٨٧) "اللغة والإبداع" (١٩٨٨). وهى ترتوى من إطلاعه الواسع على التراث النقدى العربى القديم وتراث المحدثين من البنيويين والأسلوبيين وعلماء السيمانطيقا. وتظل هذه الثلاثية أعظم من كل جهود جابر عصفور وصلاح فضل وكمال أبو ديب وعبد العزيز حموده وعبد السلام المسدى ومحمد عبد المطلب وغيرهم ممن حاولوا شيئا مشابها، دون أن يتضمن ذلك انتقاصا من صدق جهدهم وتوفيقهم - فى حالات كثيرة - فى إصابة الهدف.

فى "مدخل إلى علم الأسلوب" (وقد أرانى شكرى عياد يوما صفحات من مسوداته لها فإذا بها تكاد تتمزق من فرط المراجعة والتحكيك والحذف والإضافة والتعديل) جهد شاق لإقامة نظرية فى الأسلوب وتطبيقها على نماذج من الشعر الوجدانى الحديث. فشكرى عياد يبدأ بالحديث عن فكرة الأسلوب عند الأدباء، ثم يتطرق من ذلك إلى توضيح الصلات بين علم الأسلوب من ناحية وعلوم اللغة والنقد الأدبى وتاريخ الأدب والبلاغة من ناحية أخرى. ويحيط، فى إيجاز غير مخل، بميادين الدراسة الأسلوبية موجها القارىء إلى طريقة قراءة النص الشعرى ثم يعقب ذلك بقراءات - أصيلة ونافذة - لثلاث قصائد لإبراهيم ناجى، ومثلها للشابى.

والجزء الثانى من الثلاثية "دائرة الإبداع" يصفه صاحبه بأنه "مقدمة فى أصول النقد". إنه أقرب إلى التنظير من الجزء الأول وأكثر تجريدا دون أن يغفل عن إيراد أمثلة عينية لما يقول. يناقش شكرى عياد قضايا جوهرية تقع من نظرية النقد فى الصميم كالنقد الأدبى بين العلم والفن، والتذوق والتفسير، ودورة العمل الأدبى بين المبدع والمتلقى، واللحظة الجمالية، وعملية الإبداع المنشىء، والنص محورا للدراسات النقدية، والقارىء / الناقد.

أما الجزء الثالث "اللغة والإبداع" فيراد به أن يكون "تقريرا لـ"مبادىء علم الأسلوب العربى". ويتم ذلك عبر خمسة فصول عن النقلة من علم البلاغة إلى علم الأسلوب، والأسلوب واللغة، والظاهرة الأسلوبية، وثوابت الأسلوب فى اللغة العربية، واللغة والأسلوب الشخصى، مع تحليل لميمية المتنبى فى وصف الحمى.

يعود بنا شكرى عياد فى كتبه التالية إلى التجوال فى آفاق أشد تنوعا، وأقل تركيزا على موضوع بعينه، فكتاب "بين الفلسفة والنقد" (١٩٩٠) يبدأ بحديث "لا تنقصه الصراحة" عن تجربته الشخصية مع هذين النسقين المعرفيين، ويتضمن أربعة فصول ضافية: "المؤثرات الفلسفية والكلامية فى النقد العربى والبلاغة العربية"، "نظرية النقد عند طاغور" (ثمة كتابات سابقة لعبد العزيز الزكى، وزكى محمود عن هذا الموضوع)، "موقف من البنيوية"، "صلاح عبد الصبور وأصوات العصر".

و"على هامش النقد" (١٩٩٣) يضم مقالات أقرب إلى القصر عن عبقرية نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم المؤصل الأكبر، ومصر يوسف إدريس، وزكى مبارك ومعاصرين، ولويس عوض آخر الليبراليين، ويحيى الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة، وعن قضايا عامة كأدبية الأدب، والانقطاع المعرفى، والسرقات الأدبية، والأدب النسائى، والموقف من التراث، وصراع الأجيال، وتسويق الكتاب، مع شهادة (تعد وثيقة مهمة فى درس شكرى عياد) عن تجربته الأدبية، وهى استبيان وجهته مجلة "فصول" إلى عدد من النقاد فى عدد فبراير ١٩٩١.

يطلع علينا شكرى عياد بعد ذلك بكتاب من أجل كتبه فى مرحلته الأخيرة هو "المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين" (١٩٩٣) وهو ثمرة ناضجة لعمر كامل من القراءة والبحث والكتابة قلّ أن يقدر عليها سواه. والكتاب ـ على طريقة المؤلفين العرب القدامى ـ مؤلف من مقالات: أولها "فى أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب" وثانيها "فى أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية" وثالثها "فى أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية" ورابعها "فى معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء واختلاف مذاهب الشعراء". والكتاب أحدث حبة فى عقد بدأ بكتاب روحى الخالدى "تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب" (١٩٠٤) يتناول ـ بين أشياء أخرى ـ مولد الحداثة العربية، ومذهب الواقعية الاشتراكية، وصراع الكلاسية والرومانسية، فى عمق وشمول.

وكتاب "أزمة الشعر المعاصر" (١٩٩٨) آخر ما صدر لشكرى عياد فى حياته، ويضم مقالات ـ تبدو لى أقرب إلى الشذرية ـ عن شعر صلاح عبد الصبور وفاروق شوشة ومحمد التهامى وحسن توفيق وحسن طلب ونصار عبد الله وحسن فتح الباب وعبد اللطيف عبد الحليم (أبى همام)، مع فصل ضاف ـ أثقل وزنا من كل ما سبق ـ عن انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى الشعر العربى الحديث وذلك من منظور تاريخى ـ حضارى ـ فنى.

وعقب وفاة شكرى عياد أصدرت سلسلة "كتاب الهلال" مجموعة مقالاته المنشورة بمجلة "الهلال" تحت عنوان "القفز على الأشواك" (أكتوبر ١٩٩٩) مع مقدمة للمفكر الكبير محمود أمين العالم عن عياد ونظريته النقدية. كتبت هذه الفصول مفرقة، خلال الفترة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٨، ومن ثم لا يجمل بالقارىء أن يبحث عن وحدة صارمة تنتظمها، وإن كانت ـ ككل ما كتب صاحبها ـ صادرة عن شخصية فكرية متسقة، تكون لديها مفهوم واضح للإبداع والنقد، وثابرت على الإضافة إليه مع النضج وتنامى الخبرة دون أن تفقد نواته ـ أو نوياته ـ الأصلية.

فمن الشخصيات التى يكتب عنها شكرى عياد هنا عاشق العربية وعلمها الأكبر فى عصرنا الأستاذ محمود محمد شاكر، وسهير القلماوى فى ذكرى رحيلها، ولويس عوض صاحب السيرة الذاتية، "أوراق العمر"، ويوسف إدريس الأسطورة التى جمعت بين القوة والضعف، وعبد الغفار مكاوى الأديب الحائر بين الفلسفة والفن، ونوال السعداوى فى كتابها "أوراقى... حياتى"، وأحمد بهاء الدين وعلاء الديب، وغالى شكرى مثقف الجيل الضائع، وحسن فتح الباب فى سيرته الذاتية "أسمى الأشياء بأسمائها"، والدكتور محمد إبراهيم الفيومى أستاذ الفلسفة بجامعة الأزهر، وطارق على الكاتب الباكستانى المقيم فى لندن، وأبو المعاطى أبو النجا، وبهاء طاهر، ورضوى عاشور صاحبة "غرناطة"، وإدوار الخراط، وبهيجة حسين ونورا أمين وعفاف السيد، وأمين معلوف صاحب "ليون الإفريقى". رحلة طويلة ـ ومرهقة أيضا ـ تشهد بأن شكرى عياد ظل، حتى النفس الأخير، حريصا على متابعة الجديد، متعاطفا مع أجيال الشباب، ذاكرًا لفضل الرواد، ومنصفا لتجارب مجايليه، لا يدع المعاصرة تلقى حجابا بينه وبين قول كلمة الحق فيهم.

فى هذه الأعمال كلها تبلورت شخصية شكرى عياد الفكرية: واحد من أهم النقاد العرب فى القرن العشرين، جمع بين الدرس الأكاديمى والبصر النقدى وبصيرة الفنان المبدع، وكان صاحب أسلوب من أجمل الأساليب العربية فى عصرنا، يتجاور فيه المنطق المحكم والمجاز

التخيلى، ويمتاح من التزامه الإنسانى الرحيب، ونزاهته الخلقية الصارمة، وضميره النقدى الذى لا ينام (العبارة الأخيرة ـ مع تحوير طفيف لفريدة النقاش).

شكرى عياد ـ إنسانا وكاتبا على السواء ـ قيمة علمية وإبداعية وخلقية اجتمعت فى إهاب. إنه ينتمى إلى جيل ـ يوشك أن ينقرض فى عصر أنصاف المتعلمين الذى نعيشه ـ كان أبرز ما يتسم به صلابة الخلق الذى لا تلتوى به مغريات، وقوة العقل الذى يسلط أشعته النافذة على موضوع درسه فيوفيه حقه بحثا وفهما، وصفات المعلم من قدرة على الإبانة، وتوضيح لما غمض، وتمكن من المادة، وإحاطة بشتى جوانب الموضوع. إنه ـ إلى جانب مندور ولويس عوض ورشاد رشدى (رغم كل آفاته) وغنيمى هلال والراعى من الراحلين، والقط ومحمود العالم وعز الدين إسماعيل ومحمود الربيعى ومصطفى ناصف أمد الله فى أعمارهم من الأحياء ـ واحد من هؤلاء الذين صاغوا عقولا، وربوا أجيالا، ورسموا أفقا فسيحـا ومثـلا أعلى لا نفـتأ نستشـرفه ونسعى إلى بلوغه فلا يلبث ـ كالسراب ـ أن يروغ من قبضتنا، ويزداد هنا ـ إذ نحن بشر يعتورهم النقص من كل جانب ـ ابتعادًا، وهو مع ذلك لا يفتأ يراودنا بوعوده الخلابة، ويخايلنا بغواياته الآسرة.

مصطفى الضبع

"الحياة معبر خشبي بين شاطئين، يعبره الناس فرادى ، والكثيرون لا يشعر بمرورهم أحد ولكن القليلين ، يهزون المعبر ، يهدهدون قلوبا ويبثون الخوف فى أخرى".

إن حاجتنا لمن يثيرون الأسئلة أكبر وأهم بكثير من الذين يقدمون أجوبة لا تشفى غليل السؤال . هكذا يمكن القول :إن إثارة الأسئلة تمثل عملا لا يقل خطورة عن معطيات قد تضلل من يحاول الإجابة عليها؛ فالمضلل لا يسأل . الباحث عن الحقائق هو الذى يتسلح بالأسئلة سعيا للمعرفة . و عندما سئل أفلاطون : ما فائدة الفلسفة ؟ أجاب : إن هذا سؤال فاسد ؛ فقد كان السؤال بعيدا عن الصيغة المناسبة ، أو الصيغة التى تؤدى للمعرفة ؛ فالسؤال هو الذى يقود إلى الطريق السليم لإجابة شافية ، يقول الدكتور عبد الله الغذامى : " **إن فن صناعة السؤال هو من أصعب فنون القول والمنطق ...... ومن ضروراتنا الثقافية المعاصرة هو أن نجيد صناعة الأسئلة ، وأن نحذر من الوقوع فى الأسئلة الفاسدة لكيلا نفسد مقولاتنا ويصيبها الزيف والتصدع ، ولا ريب عندى أن ثقافة الأسئلة هى من الثقافات الغائبة عن فكرنا المعاصر** "[1].

مابين مولده فى ١٩٢١، حتى وفاته فى ١٩٩٩ نجح الدكتور شكرى عياد فى أن يثير أسئلة من شأنها أن تكشف تجربة فكرية ، ونقدية متميزة على مستوى النقد والإبداع والترجمة ، وأن يقول عبرها كلمته فى الفن ، والحياة ، والثقافة ، والحضارة ، والإنسان ، مستفيدا من المبدع والمثقف والناقد هؤلاء الذين انصهروا فى بوتقة الإنسان شكرى عياد . يقول فى سؤاله عن علاقة الأديب بمجتمعه :

> **"أديب هذا العصر يعلم أن شخصيته نتاج مجتمعه، وأن كل ما يتلقاه من أفكار ومشاعر هو من صنع هذا المجتمع، حتى فنه هو أيضا صوره لمجتمعه. ولكن الفن يختلف عن غيره من ضروب النشاط البشرى فى أنه لا يتوقف أبدا، ولا يسلم أبدا بما هو موجود ، بل يحاول دائما أن يقفز من الآنى إلى الدائم، ومن الجزئى إلى الكلى، أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق، هذه هى رؤية الكاتب الفنان، ورؤياه هى سر عذابه،وسر القداسة التى تحيط بهذا العذاب"[2]**

وهو حين يطلق أسئلته يطلقها عبر صيغتين :

أولاهما: صيغة مباشرة : وهى تقنية تمثل جانبا من جوانب الأسلوب عنده ؛ وفيها يعمد إلى طرح سؤال / أسئلة تغطى إجابته/ إجابتها جانبا من جوانب القضية محل النقاش ، وتكون الإجابة المباشرة طريقا للكشف . فى حديثه عن النقد الأدبى بين العلم والمعرفة يطرح سؤالاً عن الفن والأحكام الخاصة :

> " ألا يمكن أن يعبر الناقد المبدع- من خلال حكمه على عمل أدبى معين ، أو أديب معين – عن رأى فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموما ؟ "[3].

ويبادر بتقديم الإجابة عن سؤاله الذى يكون بمثابة وسيلة البث أو وسيلة التهيئة للمتلقى بغية الاستيعاب ، فلا يترك متلقيه معلقا بالسؤال المطروح :

> **"الواقع أن ذلك يحدث كثيرا . ولكن رأى الناقد المبدع فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموما لا يتمثل فى أحكام عامة واضحة محددة ،**

وإنما يتمثل غالبا فيما يسمى " الذوق " وهو حصيلة الخبرة ، وهو الذى يقوم لدى الطريقة الفنية فى النقد مقام القوانين العلمية "(٤).

وعندما يقارب ثوابت الأسلوب فى اللغة العربية يجئ سؤاله فى بداية الحديث عن خصائص جمالية للغة ، منطقيا ، جادا ، علميا :

"عن أى عربية نتكلم ؟ عن العربية المكتوبة أم المتكلمة ؟ عن عربية هذا العصر أو عن عربية عصور الاحتجاج التى انقضت منذ أحد عشر قرنا على أكثر التقديرات تسامحا ؟

ثم : ما الذى نقصده حين ننسب الإبداع الحالى إلى "العربية " : هل اللغة التى تبدع ، أم أن الإبداع الذى تحتوى عليه لم يكن إلا إبداع أفراد استخدموها فأحسنوا استخدامها ؟ "(٥).

وأخراهما: **صيغة غير مباشرة** : يأتى فيها السؤال متجها إلى ما هو أكبر من الجزئيات ، منطلقا إلى ما هو أقرب من الكونيات . إنه هو نوع من الأسئلة المصيرية، المعبرة عن خبرة الناقد والمفكر ، والسؤال /الأسئلة هنا تنطلق على لسان المتلقى / المتلقين ؛ إذ يلعب الناقد دور المحرض على السؤال ، والدافع إليه ، دون أن يقد م إجابات مباشرة ، ودون أن يعقد صلحا مباشرا مع السؤال؛ لذلك يجد المتلقى نفسه متابعا عبر التساؤل باحثا عبر البحث عن المعرفة ، ومفكرا بغية الوصول لمعرفة غير تقليدية ، فالناقد قد نجح فى أن يدفعه لمنطقة غير تقليدية بالمرة : منطقة يغير فيها السؤال كيمياء الجسم الإنسانى ؛ فلم يكتف الناقد بأن حركه للمعرفة ولكنه أودع لديه أدواتها ، واستثمر فيه القدرة على أن يكتسب الصيغة / الصيغ الصحيحة لهذه المعرفة .

والإجابة هنا مؤجلة ، مرهونة بوعى المتلقى الذى يروح يتأهب ليلعب الدور نفسه : دور المثير لأسئلة لا تنتهى ، ولا تضيع دلالاتها المتجددة بحثا عن أجوبتها الملائمة . عندها يصبح المتلقى فى حالة صالحة لتقبل أسئلة الآخرين ، مع إدراك الصيغة المناسبة لها ، والتعديل من صيغتها إن كانت فى حاجة إلى ذلك .

وتكشف أعماله الكثير من القضايا التى توقف عندها صانعا أسئلته الخاصة ، و مثيرا قضاياه الجادة، ومنها :

الحضارة العربية (١٩٦٧)، **الرؤيا المقيدة، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب** (١٩٧٨)، **نحن والغرب** (١٩٨٠) ، **فى البدء كانت الكلمة** (١٩٨٧) ، **دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد** (١٩٨٧)، **اللغة والإبداع** (١٩٨٨)، **تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر** (١٩٩١) ، **الدين والعلم والمجتمع** (١٩٩١) ، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** (١٩٩٣) ، **العيش على الحافة** (١٩٩٨) ، **مدارس بلا تعليم وتعليم بلا مدارس** (١٩٩٩).

ولأن هذه السطور- لطابعها الاحتفالى - لا تدعى الإحاطة بهذا النتاج ؛ فإنها عمدت إلى استخدام تقنية الناقد نفسه عندما يتوقف عند الأشياء مثيرا أسئلته الخاصة ، ومعبرا عن موقفه من العالم؛ لذا فإننا نتوقف عند بعض الجوانب النقدية التى من شأنها أن تكشف عن بعض جوانب المشروع النقدى القيم ، متمثلين هذه الجوانب فى نقاط محددة ، فى إشارتها إلى أسئلة صاحبها ، المتجلية فى :

- **سؤال النقد .**
- **سؤال اللغة .**
- **سؤال الأسلوب .**
- **سؤال الإبداع .**
- **سؤال التراث .**
- **سؤال الشعر .**
- **سؤال السرد .**

وهى أسئلة تكشف عن الجوانب الواسعة لشخصية ناقدنا ، وإذا كنا نسردها فليس معنى ذلك أن نقاربها جميعها فى سطور ليس متاحا لها أن تتسع ، ونكتفى بسؤالى: النقد واللغة بوصفهما يمثلان مجالا عاما ، وشاملا لهذه الأسئلة ، كما ،أنه المجال الذى احتضن مقولات الدكتور شكرى عياد، ثم هو الكاشف عن النشاط الفكرى له .

أولا : سؤال النقد

لأن النقد لم يكن بالنسبة للدكتور شكرى عياد ، مجرد عمل يؤديه بصورة مهنية؛ فقد طرح الكثير من الأسئلة النقدية الجادة التى كشفت عن مشروع نقدى جاد. وحين يقارب النقد فى واحد من أهم كتبه: " **دائرة الإبداع** " الذى جاء معبرا عن ممارسة ـ أفضت إلى خبرة متميزة فى مجالها ـ ، وتأثرا بروح العصر التى تعتمد على العلم بوصفه واحدا من قوانين الحياة والكون . يبدأ كتابه بفصل عنوانه : النقد الأدبى بين العلم والفن ، متوقفا فيه عند القضايا الأساسية ، مستهلا بسؤال دال :

"ثلاث مسائل شغل بها النقد-صراحة- منذ وجد حتى اليوم :
هل النقد علم أو فن ؟
هل يبحث النقد عن أحكام عامة أو أحكام جزئية ؟
هل يرمى النقد إلى تقييم الأعمال الأدبية أو تفسيرها ؟"(٦)

مؤكدا أنه على كل ناقد ، دارس لفن الأدب أن يحددْ موقفه من هذه المسائل قبل الشروع فى عمله . ويعد هذا المسلك مسلكا طبيعيا رغم عدم تحققه ، مشيرا- بنظرة فاحصة – إلى أن الكثير من النقاد الكبار ينبئوننا فى عناوين مقالاتهم أو كتبهم أنهم مقدمون علىَ النظر فى هذه القضايا الأساسية بصورة فاحصة مستوعبة ثم لا يلبثون أن يعودوا إلى البحث فى طبيعة الأدب بدلا من طبيعة النقد .

إن الدكتور شكرى عياد- مدركا المأزق النقدى العربى- يسعى لوضع الأمور فى مكانها الصحيح ؛ بأن يعمد لأصول القضية ، محددا الأسس التى يجب أن نبدأ منها إذا كنا بحق نبحث عن حلول سليمة لقضايا النقد فى اللحظة التاريخية الراهنة . لذا علينا أن نبدأ من البداية الصحيحة ، وأن نحدد المقولات التى يجب أن ننطلق منها ، وهو إذ يجعل هذه الأسئلة حجر الزاوية التى يجب أن ينطلق منها الناقد المحدد لطريقه . الراغب فى بناء نفسه وحضارته ، يجعل للنقد قيمته الحضارية بوصفه سمة حضارية لها ما لغيرها من مكونات النظرة الحضارية الفاعلة .

فى الفصلين الأول ، والثانى من " **دائرة الإبداع** " يطرح الكثير من الأسئلة التى تفضى لنتائج لها أهميتها القصوى فى سياق علمية النقد الأدبى وفنيته ، مستخلصا الكثير من المقولات الصالحة للنقاش ، والمؤدية لنتائج فى قوة القوانين ؛ فبعد أن يراجع المقولات القديمة فى النقد الغربى ، وخاصة الكلاسى والرومانسى ، يتوقف عند القوانين الطبيعية للأدب ،متأملا الفن فى أحكامه الخاصة ، والفن والتفسير ، والتفسير والتقييم ، وكيف أن الدراسة العلمية يمكن أن تتجه نحو التفسير بدلا من التقييم ، بأن تحل فكرة القانون أو التعميم محل فكرة القاعدة ، كما أن التفسير-فى النقد الفنى – ليس بعيدا عن التقييم بل هو نوع منه ؛حيث هو يفسر ما هو جدير بالإعجاب.

عند هذا الحد يضعنا الناقد أمام حالات ثلاثة لدارس الأدب :

- قارئ ينزع للعلمية المعيارية ، يطبق القواعد .
- قارئ ينزع للعلمية ولكنه لا يبحث عن القواعد وإنما يبحث عن تعميمات مثل تعميمات التاريخ الطبيعى ، أو قوانين مثل قوانين الفيزياء .
- قارئ فنى النزعة لا يهتم بالأحكام العامة وإنما يكتفى بالذوق ، مفسرا مايراه جديرا بالإعجاب فيما يتناوله من أعمال أدبية .

ويـرى أن الأول والـثالث تهـدف القراءة لديهمـا إلى الـتقييم ، وأمـا الأوسط فيبدو أنه غير معنى بالتقييم ، إذ هو يدرس ويستقرئ مستخلصا القانون العام من الأمثلة الجزئية[٧].

ولا يكتفى بذلك وإنما يعمد إلى مراجعة قضية العلمية ذاتها ، ومنتهيا فيها إلى القول :

" والنتـيجة أن مقيـاس " العـلمية " التى تعتمد على " القواعد " يضع قيـودا عـلى الإبـداع ، فـى حـين أن مقيـاس " العـلمية " الـتى تعتمد على "القوانـين" يـبعد الـنقد عن موضوعه الحقيقى وهو الأدب نفسه ، ومن هنا يظل السؤال مطروحا :

هـل يتحـتم اعتبار النقد نوعا من الأنواع الأدبية ، وبذلك ننزل بـه إلى أدنى درجة على مقياس " العلمية "؟ [٨].

إن الـناقد لا يسـتنيم إلى النـتائج التى تبدو جاهزة ، ومن ثم لا تتوقف الأسئلة لديه ، إذ هى فى حالة دائمة من التوالد المفضى لنتاج من التساؤلات الدالة أيضا .

لقد وضع ناقدنـا الـنقد عـلى محك السؤال وراح يتأمل أسئلته وما تحققه من نتائج لدى القارئ ،باحـثا فـيما أهمـل مـن قبل السابقين والمعاصرين ، كاشفا عن تعامل النقد مع مقـولات تـبدو محسومة وهى غير ذلك ، فعندما يطرح مفهوم الذوق يضعنا أمام اكتشاف دال : فعـلى الـرغم مـن المكانة الجوهرية لمفهوم الذوق فى النقد الأدبى ، فإنه لم يحلل تحليلا علميا من قبل النقاد :

" لقـد قبـلوا– ببسـاطة– الأفكـار الشائعة فى علم النفس ، من الحديث عن "المـلكات " إلى الحديـث عـن القـدرات العقـلية وأثـر الـتدريب فيها ، ولم يـنظروا إلى الـذوق عـلى أنـه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هـو التعـبير الأهـم عـن هـذه الوظيفـة ، ومـن ثم فعليهم – لا على غيرهـم– أن يبحـثوا عـن شـروطه ويستكشفوا أبعاده ، فبدون هذا البحث لا يكـــون النقد علما "[٩].

وفـى رحـلة بحـثه عـن / فى علمية الأدب يتوقف الناقد عند الذوق بوصفه عنصرا يمكن أن يكون الأسـاس المعـتمد لـنقد عـلمى، وعلاقـته بـالقيم وخاصـة الجمالى منها، والعوامل المؤثرة فى القيمة الجماليـة، العناصـر الـثلاثة : الـتذوق– الإدراك– التفسـير فـى تداخلها؛ فالتذوق نوع من الإدراك المؤدى للتفسير .

وفى إطار النقد وعلميته ، يطرح الدكتور عياد سؤاله بصورة علمية : **كيف نتصور النقد العلمى ؟.** حاصـرا محاولـته لإيجـاد هـذا النقد العلمى فى تحليل عملية الذوق ارتكازا على صفتها الجوهرية (الشعور بالقيمة) أو (اللحظة الجمالية) ، مستندا على مجموعة من المسلمات تتجلى فى :

١– أن الشعور بالقيمة أصيل فى فطرة الإنسان ، ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .

٢– يترتـب عـلى المـبدأ السـابق أن الشـعور بالقـيمة واحـد فـى البشر جميعا ، لايختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٣– أن الشـعور بالقـيمة قـابل للتحـليل بحيـث يمكـن فهـم جوهـره باخـتلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٤– أن الشـعـــور بالقيمة قـابل للـتدريب مـن خـلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر[١٠].

وعبر هذه المبادئ الأربعة ينطلق الدكتور عياد إلى وضع الأسس التى يقوم عليها منهجه النقدى؛ حيث يتجه فى الفصل الثالث من " **دائرة الإبداع** " إلى النظر فى دورة العمل الأدبى ، متوقفا عند النقد وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب ، ودورة بيتسون - التى يمثل فيها رحلة العمل الأدبى من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة يعيد فيها القارئ بطريقة عكسية - أدوار التخلق الكامل للنص الأدبى ، ثم يحلل عملية القراءة بوصفها عملية لم تحظ باهتمام النقاد القدامى ، كما حظيت باهتمام الفرنسى رولان بارت ، وعندما يشير إلى مأزق نصل إليه مع دورة بيتسون يطرح مبدأ غاية فى الأهمية :" **لا يمكن فهم العمل الأدبى فهما صحيحا بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته الكلية غير قابلة للتحديد أصلا ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها !** "[11].

ولكنه يضعنا أمام ثلاث طرق للخروج من المأزق ، مشيرًا إلى أنها مسلوكة فى النقد يأخذ بها النقاد ويعتمدها القراء :

- **الطريقة الانطباعية : المعتمدة من معظم القراء .**
- **طريقة النقد التكنيكى .**
- **طريقة النقد الخالق .**

ومع عرضه لها فإنه يعدها كلها غير مكتملة " وكلها - فى نظرنا - ناقصة " ... ، حيث تتخبط جميعها داخل تصور فلسفى واحد لطبيعة الفهم ، على حد قوله[12].

فهو يرى أن هذه الطرق تتخذ الموقف الوضعى أو الواقعى ، وهو موقف يعبر عن طريقة "**من الواضح أنها نجحت نجاحا باهرا فى دائرة العلوم الطبيعية ، ولكننا إذا جئنا إلى دائرة العلوم الإنسانية - ولاسيما علم النقد الأدبى - وجدنا الأمر مختلفا** "[13].

ولا يختلف الأمر كثيرا فى السياق النقدى بين حديث الناقد على المستوى النظرى عنه على المستوى التطبيقى؛ فعندما يمارس النقد التطبيقى مقاربا النصوص الإبداعية ، لا يتوقف عن إثارة الأسئلة ، فاتحا زوايا الرؤية على ما هو أوسع مجالا من مجرد النظر فى النص بما يتضمن من تقنيات فنية أو مقولات فلسفية ، منتجا من المقاربة النقدية للنص صيغة لتفكير من نوع خاص، يشعرنا أنه يؤكد دوما على مقولة سبق النص المبدع للنقد وأن مقولات الناقد مرجعيتها - بالأساس - النص الأدبى .

فى مقاربته لرواية " **فى ظلال الرمان**"[14] يطرح موضوع الفكر النقدى ، التى يؤكد أنها الاختيار الأنسب للأمة العربية :

> **" إن الاختيار الأنسب للأمة العربية إذا أرادت أن تحيا حياة صحيحة ، أى أن تخرج من مجرد المحافظة على البقاء ، التى يمكن أن تعنى التقوقع والعزلة ، وهى حالة تفضى إلى الموت أيضا .... الاختيار الأنسب للأمة العربية فى الظروف التاريخية الراهنة إنما هو أن تتجه عبقرية الصفوة من مثقفيها المبدعين نحو الفكر النقدى "**[15].

مؤكدا على عنصر الإبداع بوصفه ملكة لا يمكن تجاوزها فى سياق صنع المستقبل ، أو خلق الحياة الجادة المثمرة ، وهو إذ يفتح الطريق أمام الأمة العربية لإنجاز مشروع تقدمها - ومن قبله الخروج من مأزقها - يؤكد على أهمية السؤال بوصفه الصيغة المثلى لتجلى الفكر النقدى الذى يتكشف عبر مجموعة من الأفكار الممثلة لخطوات متدرجة :

١- **طرح الأسئلة حول جميع المقولات التى يعد بعضها مسلمات ، ولا يلتفت إلى بعضها الآخر .**

٢- **البحث عن الأجوبة الصحيحة باستخدام جميع طرق البحث التى اهتدت إليها، أو يمكن أن تهتدى إليها ، العلوم الإنسانية والطبيعية .**

٣- العمل فى جميع هذه الفروع بصورة متآزرة ومتكاملة حتى لا يتشتت مجال الرؤية ونبتعد عن مشكلات الحاضر .

على أن تتوافر مع هذه الخطوات احتياجات لها أهميتها فى سبيل تحقيق هذا المشروع ، ويرى أنها تسبق فى أهميتها الحاجة للأفراد والأموال :

١- التسلح بالشجاعة والتضحية من قبل القائمين به.

٢- المناخ العام الذى يسمح بحرية التفكير ويوفر وسائل البحث .

فإذا ما علمنا انعدام الفكر النقدى ازدادت الحاجة له ، والأهمية لاستكشافه والعمل على زرعه فى تربة الثقافة العربية :

" ولابد من الاعتراف بأن هذا " الفكر النقدى " يكاد يكون معدوما فى عالمنا العربى ... ولا يزال إبداعنا الثقافى متجها فى معظمه نحو الشعر والقصة أو الرواية "[١٦].

وهذا مما يجعلنا فى حاجة للبحث عن الطريق المؤدية للخروج من هذه القضية بنتائج فى صالح الثقافة العربية. والناقد يضع يده على بذور يمكن البناء عليها وتنميتها لتحقيق هذه النتائج، أو على الأقل محاولة التوصل لما يمكن أن نبنى عليه ، وهو ما يراه كائنا فى الرواية العربية ، ويمكن استثماره لتحقيق هذا الغرض، وهو إذ يلتقط هذا الخيط ، يعول كثيرا على الرواية التى بدأت تؤسس طريقا للفكر النقدى :

" نستطيع القول إن الرواية العربية تحتوى على براعم الفكر النقدى ، وإن اتجاه عدد من الروائيين المنتمين للثقافة العربية إلى حقبة " ما بعد النهاية " فى تاريخ الأندلس يدل على شجاعة فى مواجهة الحقائق "[١٧].

وفى مقاربته النقدية للرواية العربية يؤكد هذا الطرح ، فعندما يتوقف عند رواية "رجال فى الشمس " لغسان كنفانى يتناولها من زاوية الموقف النقدى ، مستهلا مقاربته بسؤاله الدال:

" إلى أى حد كان العرب أنفسهم مسئولين عن النكبات التى حلت بهم فى فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التى نتحدث عنها ، داعيا الإنسان العربى للتفتيش فى أعماقه ، ومراجعة موقفه "[١٨].

و لا يزال خلال مقاربته يطرح مقولات هذا الموقف ويدلل عليها ، مؤكدا على قيمتها ، ومن ثم أهميتها فى سياق الثقافة العربية ، غير أنه لا يطلق الأمر على عمومه ، وإنما يحدد نوعا له خصوصيته ، يمثل الاتجاه العربى ، ويحدد له صيغة تكون بمثابة الشروط الواجب توافرها ، أو تحققها فى الفكر النقدى العربى ، كما أنه يهدف من ورائها إلى بيان الرغبة فى امتلاك المستقبل، وألا يقتصر الأمر على التراث أو على التاريخ والحاضر :

" على أن "الفكر النقدى " المطلوب من العرب والمسلمين ، لا ينبغى أن يكون مقصورا على تراثنا وحاضرنا ، بل يجب بالقدر نفسه - أن يكون موجها نحو الحضارة الغربية التى تمتلك الحاضر وتعمل على تسويق ما تملكه فى العالم كله "[١٩].

ثانيا : سؤال اللغة

يضع الناقد اللغة فى موضع تكون فيه قرينة الإبداع[٢٠] والمتابع لما طرحه فى هذا الجانب الثرى من إنتاجه، لا يمكنه أن يتجاوز بسهولة ما يقدمه ناقدنا من أسئلة اللغة .

ويمكننا أن نرصد موقفين ـ من اللغة عند ناقدنا ـ : موقف يقارب اللغة من الخارج، والآخر من الداخل.

أ ـ اللغة من الخارج :

يهتم الموقف الأول بالقضايا التى تدور حول اللغة ، وقد أفرد لها ناقدنا القسم الثانى من كتابه **" فى البدء كانت الكلمة "**[٢١]، حيث يطرح مجموعة من القضايا ، تكشف عناوينها عن مضمونها:

- **المأزق اللغوى .**
- **التطور اللغوى وقوانينه .**
- **الفصحى وبناتها .**
- **الحرب اللغوية الباردة .**
- **التعريب فى الجزائر .**
- **الحول الفكرى .**
- **اللغة والترات .**
- **لغة التكنولوجيا بدون ألم .**
- **بين المجمع اللغوى وبيت الحكمة .**
- **لنحذر هؤلاء الباعة .**
- **المترجمون .**
- **اللغة الثالثة .**
- **النحو قديما وحديثا .**

وهى قضايا رغم ما يبدو ظاهرا من كونها منفصلة ، يحرص كاتبها على أن يحدد لها الحدود الفاصلة عبر العناوين التى تجعل القارئ يشعر- للوهلة الأولى- أنه أمام قضايا منفصلة خاصة باللغة ولكنها تعالج أمورا تتصل بقدر ما تنفصل وتتداخل بقدر ما تتباعد ، ويستطيع متلقيها أن يعثر بسهولة على الخيوط الدقيقة الرابطة بينها ، والمعالجة لكثير من قضايا الحاضر العربى ، والمقاربة لأسئلة الواقع العربى ، وهو يمر بمنعطفاته ذات التأثير الواضح على مقدرات الإنسان العربى اليوم ، وفى لحظة أدق ما توصف به أنها لحظة حرجة بحق. إن الدكتور شكرى عياد يجعل من العناوين التى يؤطر بها هذه القضايا مثيرا للأسئلة من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو يجعلها حلقات ليس بإمكان القارئ العربى أن ينفك منها؛ فهو لا يفتأ يقاربها ، يتعمق فيها ، يستكشف ذاته ولحظته عبرها. لقد وضع الكاتب الذات العربية أمام مرآتها غير النظيفة وعليه أن يسعى لرؤية نفسه رؤية صحيحة تمكنه من أن يصنع حاضره اعتمادا على سؤال الماضى ، وأن يكاشف ماضيه اعتمادا على سؤال الحاضر ، وأن يطمح لمستقبله اعتمادا على السؤالين معا .

بالطبع لم تكن القضايا المثارة حول اللغة من قبيل طرح ماهو نظرى بغية تحبير المساحات التى تحتلها موضوعات الكتاب ، أو أن تكون على سبيل المشاركة- مجرد المشاركة- فى قضايا الواقع الحاضر وإنما يأتى فى مقاربته هذه القضايا ، متوقفا عند ما هو عملى ، جوهرى ، دال فى سياقه الحضارى ، الذى يراه كاتبنا من أقوى العوامل للحياة الكريمة .

نبدأ مع قضية اللغة بالعنوان الدال ـ الجامع للكثير من الأسئلة ـ وهو عنوان القسم الثانى من الكتاب **" الصراع اللغوى: نظرة إلى الحاضر والمستقبل "** حيث كل لفظة تطرح قضية أو جانبا من قضية لها حضورها فى واقعنا العربى ، ويأخذنا بداية إلى ما أسماه بـ (**المأزق اللغوى**) حيث طغيان اللغات الغربية على اللغة العربية ، وحيث حدث ما يسميه الدكتور عياد الفعللة ، قاصدا بها :

> **" فرنسة البلاد العربية أو نجلزتها أو أمركتها .. وكل هذه الفعللات سائرة- منذ أكثر من نصف قرن- على خير مايسر العدو ويكمد الصديق**

.. تفعلت- أى تأوربت- الملابس ، وتأوربت البيوت ، وتأوربت العادات ، ولم تتأورب معها صناعة ولازراعة إلا بالقدر الضئيل الذى يبقينا دائما عمالا للأجانب .. وها نحن أولاء نتأمرك بهمة لاتعرف الكلل . فهل نكون أسعد حظا أو هل نتعلم من أخطائنا السابقة ؟"[٢٢].

وعلى الرغم من أن حضارتنا لم تتهدم ولم تتمكن آلة الصناعة الغربية أن تدكها ، وعلى الرغم مما أحاط بهذه الحضارة من معوقات أو عوامل هدم وتخريب ، وهجمات تسعى إلى القضاء عليها أو تقويضها ، فإنها ظلت قائمة على عمودين راسخين : الدين واللغة ، اتجهت إليهما كل ضربات الغرب ، سافرة حينا أو بالحفر من حولهما لهدمهما حينا آخر. ولكن هذه الهجمات قد اندحرت من الغرب وتحولت مصادرها إلى أبناء اللغة العربية ذاتها حيث نشارك جميعنا فى انتشار المفردات الغربية وخاصة الإنجليزية والفرنسية ، بوصفهما- كما يرى الكثيرون- لغة الاقتصاد ،والعلم ، والثقافة .، وقد اعتمدنا فى هذا الطرح على مقولات نظرية غربية ،ترى أن للتطور اللغوى قوانين لا يداخلها الاختلاف؛ فاللغة الأم تنقسم للهجات ، فإذا ما استكملت اللهجة مقومات اللغة أخذت مكان اللغة الأم ، وهى مزاعم يرددها من يدعون العلم ويبطنون العداوة لهذه الأمة ـ على حد تعبير الدكتور عياد ـ وأنها نظرة أو نظرية أرادت أوربا تطبيقها على الأمة العربية ، ساعية- لأهداف سياسية واستعمارية - إلى تغيير خريطة العالم على شتى المستويات والأصعدة : السياسية ، والاجتماعية ، والثقافية؛ مما جعلها تنظر للكون من منظور التغير ، باحثة فى قوانينه لتحسن استغلالها وتوجيهها ، وهى نظريات ليست مجدية تماما وإنما هى نظريات مغرضة يطرحها الناقد بحسه المستنير ، ويرى أن شأنها :

" شأن جميع النظريات التى تلقيناها ولا نزال نتلقاها عن الغرب ، ونسلم بها تسليم البلهاء ، لا تسليم العلماء . كسور صغيرة من الحقيقة اقتطعها القوم لتخدم أغراضهم وهذا لايطعن فيها ولافيهم ، فعلم الإنسان بطبيعته محدود ، إنما الذى ينبغى أن تنفطر له القلوب من الكمد والحسرة ، أننا نحسب هذه النظريات هى أول العلم وآخره ، ولا نجد فى أنفسنا الشجاعة أو الهمة لنواجه واقعنا ونستوضح فكرنا فى العلم النافع"[٢٣].

وهى شجاعة تتطلب-بالطبع- نوعا من القوة ، وخاصة القوة الروحية التى يعول عليها ناقدنا كثيرا ، ويرى مدار تميز العرب ومكمن قوتهم:

" أما الإنسان فلا قوته تدوم ، ولا ضعفه ضربة لازب ، لأن قوته وضعفه يرجعان أولا إلى الروح ، والروح لا تخضع لقوانين المادة كما يخضع الجماد والحيوان ، وهل كان يمكن أن نثبت لهجوم الحضارة الغربية قرابة قرنين من الزمان لولا هذه القوة الروحية ؟"[٢٤].

ولكن هذه القوة الروحية ليست عنصرا مجردا ، وإنما هى عنصر لـــه مرجعيته التى تستند عليه ، وهذه المرجعية هى اللغة:

" فاللغة هى المستودع الأمين لحياتنا الروحية كلها ، ونحن اليوم نتوه فى هذا المستودع ونكاد نشعر فيه بالاختناق ! أليس هذا هو حال أبنائنا مع اللغة العربية "[٢٥]. إن الناقد يجعل للقضية بعدها الحاضر الذى يلقى بظلاله على اللحظة التاريخية التى نعيشها، طارقا الموضوع من زاوية لها أهميتها فى هذا السياق ، وطارحا السؤال الذى يمثل المنعطف الحضارى فى علاقتنا باللغة ، و متداخلا مع قضية أخرى لا تقل أهمية عن قضية اللغة ، نعنى قضية التعليم ، واعتمادا على الموقف النقدى الذى أشرنا إليه سابقا؛ يقف الناقد موقف المتسائل ، الطارح لسؤال الهوية عبر اللغة ، والواقف ضد خلط الأوراق ، فقد أرجع الكثيرون ضعف اللغة العربية للاستعمار **" وقد تعودنا أن نعلق كل عيوبنا وأخطائنا فى عنق الاستعمار ... ونسينا أننا ما كنا لنستعمر لولا هذه العيوب والأخطاء، وأن الشكوى من الاستعمار وكيل التهم ليسا سبيل الخلاص منه أو**

من آثاره"[٢٦] فللقضية بالتأكيد وجوه أخرى تشكل المرجعيات الخاصة بها ، وتتوقف عند أسبابها وعوامل ظهورها التى يرجعها إلى عوامل لها دورها تتمثل فى قدر من النتائج ، أو المقولات التى تختزل القضية ، ومنها :

- أن ضعف اللغة العربية وتقهقرها على ألسنة أبنائنا وأقلامهم لم تكن مسئولية الاستعمار الذى لم يكن وحده المتحمل لتبعتها .
- أن تقليل عدد ساعات اللغة الأجنبية وتأخير بدايتها فى معاهد التعليم لم يكن لـه تأثيره الإيجابى على إتقان اللغة العربية وتعلمها .
- أن القضية لها جوانبها المتعددة ، التى يمكن حصرها فى جانبين أساسيين : الجانب التعليمى، و الجانب الاجتماعى .
- أن مشكلة الصراع اللغوى قائمة – بدرجات متفاوتة– فى مختلف الأقطار العربية ، ويعرض لمجموعة من الأنماط التى تكشف هذا التفاوت ، مصنفا هذه الأقطار التى تتراوح بين :

أ- أقطار تجاهد فيها اللغة لتكون لغة قومية .

ب- أقطار تمر اللغة فيها بمرحلة من الجمود كأنما هى فى حالة من الشك أو الخوف مما يجعلها عاجزة عن أن تحتل مواقع جديدة .

ت- أقطار بدأت اللغة العربية فيها تصاب بحالة من الضمور ، فى مقابل انتعاش اللغات الأجنبية .

ويرى أن النمط الأخير هو الأكثر شيوعا والأشد خطورة ، وأن أخطر ما فيه أنه ليس مدركا وأننا لا نكاد نشعر به ، بل أننا– أحيانا– نرحب به، ثم يعمد إلى طرح سؤال يمثل– فى الحقيقة– البداية لإثارة الكثير من القضايا التى تتفرع من الموضوع نفسه ، لتصب أخيرا فى مجراه مغذية القضية ، موضحة أبعادها ، كاشفة عن نتائجها التى ليست فى صالح لغتنا العربية:

" إن رائحة الغاز تعلن عن نفسها ، فنفتح النوافذ لننجو من الاختناق :
ولكن ما رأيك فيمن يموت مختنقا برائحة الورد؟"[٢٧].

ويتوقف عند نموذجين يراهما يعبران عن الحرب اللغوية الباردة هذه ،أولهما نموذج من المغرب (الجزائر) فى سعيها للتعريب ، وثانيهما من المشرق. النموذج المصرى حيث تنتشر الأسماء الغربية : فرنسية وإنجليزية على واجهات المحال ، وهما نموذجان متقابلان على بعد الشقة بينهما؛ فحماسة التعريب عند الجزائريين تقابلها حماسة للتغريب (اعتماد النموذج الغربى) لدى المصريين وخاصة فى القاهرة ، حيث تتجلى قضية الازدواج اللغوى فى أقوى حالاتها ، مما يؤدى لما يسميه الدكتور شكرى " الحول الفكرى " حيث يتردد الفرد بين لغتين يفكر فى الشئ الواحد بهما معا .

إن سؤال اللغة بهذا الطرح عند الدكتور عياد لم يكن مهتما باللغة منعزلة عن السياق الحضارى أو الاجتماعى العربى ، ولم يقاربها بوصفها أداة يمكن للبعض أن يستغنى عنها ، طارحا قضايا خارج دائرة اهتمامه ، أو دون منظور وعيه الخاص بعروبته .

ب ـ اللغة من الداخل :

فى هذا الجانب يقارب الناقد اللغة من داخلها أو هى فى حالة من الفاعلية تتيح لمن يتعامل بها أو معها أن يتوقف عند جوانب فنية فى أساسها ، لذا فإنه يربط اللغة بسياقها الإبداعى ، مفردا كتابه: " **اللغة والأسلوب** " لاستكمال ما بدأه فى كتابيه : " **مدخل إلى علم الأسلوب** " و" **اتجاهات البحث الأسلوبى** " ، ساعيا إلى تحقيق هدف ينص عليه فى مقدمة الكتاب :

" وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربى كما نحتاج إليه اليوم؛ ومن ثم فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور ، أى أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين قبل أن نبحث عنها فى التراث البلاغى الصرف ، وستكون عيوننا فى الوقت نفسه على حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضا "(٢٨) وينطلق لتحقيق هدفه / أهدافه من أساس منطقى ، لامجال لفهم القديم إلا بعيون معاصرة ، كما يستند على حقيقتين جوهريتين أجمع عليهما الباحثون فى اللغة :

أولاهما : أن اللغة تضم من أشكال التعبير ما يزيد على حاجة القائل ، حيث يمكنك الفهم بأكثر من طريقة ، وأن تخبر أو تأمر أو تنهى أو تعبر عما يعن لك بطرق شتى .

أخراهما : أن اللغة كثيرا ما تعجز عن الوفاء بالمعنى الذى يشعر به القائل .

وهما حقيقتان معروفتان رغم مايبدو من تناقضهما ولكنه التناقض الذى يفتح المجال لأسئلة من هذا النوع عند وقوفنا إزاء اللغة فى جوانبها الفنية الخالصة .

ويبدأ مقاربته للقضية من علم البلاغة إلى علم الأسلوب متكئا على المقولات العربية التى تحدد مفهوم الأسلوب عند القدماء من علماء العرب ، ثم ينتقل إلى الأسلوب فى علاقته باللغة أو الأسلوب بوصفه آلية من آليات عمل اللغة ، وعندما يضع الأسلوب بين علم اللغة وفن الأدب يثير الكثير من الأسئلة الخاصة بعلم اللغة بين المنهجين التاريخى والوصفى ، والاستعمال الأدبى للغة ، واختلاف مدلول الأسلوب بين اللغويين والأدباء. ولا تتوقف الأسئلة إذ يروح الناقد يطرح الكثير منها أو يثير كل ماهو ذو أهمية خاصة فى سياقه ، مستفيدا من الطرح الغربى الذى ينتقيه بوصفه يقارب اللغة فى عمومها ، وحيث مقولاته ترتبط باللغات الحية ذات الطبيعة الإبداعية ، ومستندا على التراث العربى حين يقارب اللغة العربية فى خصوصيتها ، وينتهى إلى نموذج تطبيقى يحلل من خلاله قصيدة المتنبى (الميمية التى يصف فيها الحمى) مطبقا ما سبق من مقولات أسلوبية تكشف عن الطبيعة الفنية للغة ، وتطرح خصوصية العربية فى سياق التذوق اللغوى ، مؤكدا أن من أهم سمات العربية أنها لغة أسلوب فى المقام الأول .

وفى النهاية:

يمكن القول إن ذلك كله كان نتيجة طبيعية ، وحتمية لهذا المجهود المعبر عن المشروع النقدى الأكثر أهمية الذى أحسن فيه الدكتور شكرى عياد طرح الأسئلة ، و الذى يعلمنا أول ما يعلمنا : أن تطرح سؤالا فى صيغة صحيحة وجادة خير من أن تفكر فى إجابة لسؤال فاسد .

الهوامش :

(١) د. عبد الله الغذامى : **ثقافة الأسئلة** ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٣، ص ٨٧-٨٨.

(٢) د. شكرى عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات فى التفسير الحضارى للأدب** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٣ ٤

(٣، ٤) ــــــــ : **دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد** ، دار إلياس العصرية ، القاهرة، ص ١٧.

(٥) ــــــــ: **اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب** ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٨، ص ٩٩.

(٦) **دائرة الإبداع** ص ١٣.

(٧) **نفسه** ص ١٨.

(٨) **نفسه** ص ٣٢.

(٩) **نفسه** ص ٣٤.

(١٠) **نفسه** ص ٥١.

(١١) **نفسه** ص ٦٥.

(١٢) **نفسه** ص ٦٦.

(١٣) **نفسه** ص ٦٧.

(١٤) رواية **طارق على** الروائى الباكستانى المقيم فى إنجلترا ، انظر دراسته للرواية ضمن كتاب : **القفز على الأشواك** ، دار الهلال ، ١٩٩٩، ص ١٦٤ و ما بعدها .

(١٥) نفسه ص ١٧١.

(١٦) نفسه ص ١٧٢.

(١٧) السابق نفسه .

(١٨) د. شكرى عياد : **الرؤيا المقيدة** ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١٤٤.

(١٩) السابق نفسه .

(٢٠) انظر : **اللغة والإبداع** ، القاهرة ، ١٩٨٨.

(٢١) د. شكرى عياد : **فى البدء كانت الكلمة** ، كتاب الهلال ، ١٩٨٧.

(٢٢) نفسه ص ٩٨.

(٢٣) نفسه ص ١٠٤.

(٢٤) نفسه ص ١٢٠.

(٢٥) نفسه ص ١٢١.

(٢٦) نفسه ص ١١٨.

(٢٧) نفسه ص ١٢٣.

(٢٨) **اللغة والإبداع** ، ص٦.

سيرة علمية للدكتور شكرى عياد

الاسم الكامل : عبد الفتاح شكرى محمد عياد
من مواليد قرية كفر شنوان ـ مركز شبين الكوم ـ محافظة المنوفية سنة ١٩٢١ .
تلقى تعليمه الابتدائى فى مدرسة (المساعى المشكورة) بأشمون حيث كان والده يعمل مدرسا للغة العربية والدين.
تلقى تعليمه الثانوى فى مدرسة (المساعى المشكورة) الثانوية بشبين الكوم وحصل على شهادة (البكالوريا) سنة ١٩٣٦ .
حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة (الجامعة المصرية ثم جامعة فؤاد الأول كما كانت تسمى) سنة ١٩٤٠ وعلى درجة الماجستير سنة ١٩٤٨ والدكتوراه سنة ١٩٥٣.
كان موضوع رسالته للماجستير: **(وصف يوم الحساب فى القرآن)** وقد طبعت سنة ١٩٨٠.
كان موضوع رسالته للدكتوراه عن الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر الأرسطى وتأثيرها فى البلاغة العربية ، وقد طبعت سنة ١٩٦٧.
حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية بالقاهرة سنة ١٩٤٢ وعمل مدرسا فى وزارة التربية والتعليم ثم انتقل إلى المجمع اللغوى محررا به سنة ١٩٤٥ وانضم إلى هيئة التدريس فى جامعة القاهرة سنة ١٩٥٤
ـ عين أستاذا لكرسى الأدب الحديث فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة سنة ١٩٦٨ وتولى عمادة معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٦٩ وتركها فى العام التالى. وعين وكيلا لكلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٧١ وتركها فى العام نفسه معارا إلى جامعة الخرطوم ثم إلى جامعة الرياض.
ـ استقال من منصبه فى جامعة القاهرة ومن عمله فى جامعة الرياض سنة ١٩٧٧ ليتفرغ للكتابة .
ـ حصل على جائزة الدولة التقديرية (١٩٨٩م). وجائزة التقدم العلمى الكويتية (١٩٨٩م). وجائزة الملك فيصل (١٩٩٢م). وجائزة سلطان العويس (١٩٩٨م) .
من دراساته النقدية :
ـ **البطل فى الأدب والأساطير** (١٩٥٩) ـ **طاغور شاعر الحب والسلام** (١٩٦١) ـ **القصة القصيرة فى مصر**: دراسة فى تأصيل فن أدبى (١٩٦٨) ـ **موسيقى الشعر العربى** (١٩٦٨) ـ **مدخل إلى علم الأسلوب** (١٩٨٣) ـ **اتجاهات البحث الأسلوبى** (١٩٨٥) ـ **دائرة الإبداع** (١٩٨٦) ـ **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** (١٩٩٣) ومعظم مقالاته النقدية جمعت فى كتب: **تجارب فى الأدب والنقد** (١٩٦٨) ـ **الأدب فى عالم متغير** (١٩٧١) ـ **الرؤيا المقيدة** (١٩٧٨).
وشارك فى : **"موسوعة الثقافة العربية"** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) بمقال عن النقد والبلاغة ـ وفى **"مكتبة المستقبلات العربية البديلة"** (جامعة الأمم المتحدة) بمقال عنوانه : "ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة".
وله بحث عن الحضارة العربية فى سلسلة المكتبة الثقافية (هيئة الكتاب).
وله ست مجموعات قصصية: ميلاد جديد (١٩٥٨) ـ **طريق الجامعة** (١٩٦١) ـ **زوجتى الرقيقة الجميلة** (١٩٧٧) ـ **رباعيات** (١٩٨٤) ـ **حكايات الأقدمين** (١٩٨٥) ـ **كهف الأخيار** (١٩٨٥) وقد جمعت كلها فى مجلد واحد. وله رواية : **(الطائر الفردوسى)** وسيرة ذاتية : **(العيش على الحافة)**. وله شعر نشر بعضه فى المجلد الأول من مجلة (إبداع) ولم يجمع فى ديوان.
وترجم: **المقامر** (رواية، عن فيودور دستويفسكى، ١٩٤٥)، **اعتراف منتصف الليل** (رواية، عن جورج ديهامل، ١٩٤٨)، **دخان** (رواية ، عن إيفان ترجنيف، ١٩٥٩)، **البيت والعالم** (رواية، عن طاغور، ١٩٦١)، **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** (عن ت.س. إليوت، ١٩٦١) ، **الكاتب وعالمه** (مقالات نقدية ، عن تشارلس مورجان، (١٩٦٤).
وله بالانجليزية :
Reflections & Deflections : A Study of the Arab Mind through its Literary Creations.

بالاشتراك مع نانسي وذرسبون:
وقد نشره قسم العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة المصرية (١٩٨٦).
والقسم الخاص بأدب مصر الإسلامية فى المجلد الثانى من كتاب:
Cambridge History of Arabic literature.

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٠٠/ ١٩٨٠



خمسة جنيهات